

I 10844

almanah
ci
ne
ma
1 9 7 5





Un an al marilor evenimente



Încheiem un an care a marcat, în fiecare din anotimpurile sale, date memorabile, date cruciale în istoria patriei.

Primăvara anului 1974: alegerea secretarului general al Partidului Comunist Român, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, ca președinte al Republicii Socialiste România.

Vara anului 1974: împlinirea a 30 de ani de la victoria Insurecției naționale antifasciste și anti-imperialiste de la 23 August 1944.

Toamna anului 1974: Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român.

Marele eveniment de la 28 martie — investirea secretarului general al partidului cu însemnele supreme ale puterii, autorității și demnității statale a fost încununarea unui îndelungat și profund proces istoric,

manifestarea definitivă a încrederii depline a întregului nostru popor, în Partidul Comunist Român, expresie a unității desăvârșite a națiunii noastre socialiste, a prestigiului statului român independent și suveran, ca și a înțiuului său președinte, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

Aniversarea a trei decenii de la eliberarea țării de sub dominația fascistă a prilejuit cea mai cuprinzătoare retrospectivă a drumului parcurs, în întreaga perioadă care a trecut de la începutul revoluției populare și socialiste. În acești 30 de ani, am urcat tot atâtea trepte ale unui edificiu impunător și fiecare dintre ele ne-a ridicat cu o înălțime mai sus: astăzi puterea țării noastre, calculată în capacități industriale, este tocmai de 30 de ori mai mare decât la punctul de plecare. Este prima cifră, dintr-un șir nesfârșit de

date, în cel mai înalt grad concludente, ilustrând marile prefaceri, puternica dezvoltare economică și spirituală antrenate de revoluția socială, politică și culturală pe care am înfăptuit-o sub conducerea partidului marxist-leninist al clasei muncitoare.

Cea mai autorizată sinteză a acestui drum, a întregii experiențe a poporului nostru, dar mai ales a opțiunilor și obiectivelor sale viitoare este primul Program unitar al Partidului Comunist Român, adoptat de Congresul al XI-lea: Programul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintării României spre comunism. Contribuție de seamă la afirmarea și dezvoltarea marxismului, în condițiile specifice ale țării noastre și ale situației internaționale actuale, datorată în mod nemijlocit secretarului general al partidului, președintele **Nicolae Ceaușescu**,

16844

BIBLIOTECA
SI BIU

Programul este un document de o valoare inestimabilă, în cadrul concepției științifice, revoluționare, despre lume și societate — materialismul dialectic și istoric. El este termenul propriu de referință în întreaga operă constructivă și umanistă pe care o vom înfăptui în deceniile care vin, până în pragul mileniului al treilea. Celelalte documente ale Congresului — Directivele pentru planul cincinal viitor, prognoza activității economico-sociale până în anul 1990 și proiectul de norme ale vieții și muncii comuniștilor, ale eticii și echității socialiste, traduc orientările strategice ale Programului în date ferme, științific determinate, în indicații metodologice precise. Ele vor jalona realizarea saltului prin care România socialistă va trece din rîndul țărilor în curs de dezvoltare în categoria țărilor dezvoltate.

Realegerea tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, cel mai fidel și mai strălucit fiu și conducător al poporului nostru, în funcția de secretar general al partidului, este o garanție a înfăptuirii acestui Program, în spiritul cel mai propriu aspirațiilor de progres și fericire ale poporului nostru.

În această perspectivă se înscrie și programul afirmării depline a artei cinematografice naționale, la cotele maxime de exigență și valoare, prin apropierea tot mai sensibilă de viața omului de azi, prin transfigurarea tot mai elocventă, în opere durabile, a realității pe care o trăim, pentru ca filmul să contribuie la consacrarea geniului națiunii române, într-o lume mai bună și mai dreaptă.

Alături de marile jaloane istorice ale anului pe care-l încheiem, cineștii și cinefilii au înregistrat, în anele lor și ale vieții noastre ideologico-artistice, ca un eveniment de primă mărime, înținirea tovarășului **Nicolae Ceaușescu** cu membrii Consiliului Asociației cineștilor, aleși la Conferința națională din aprilie. Sarcina pe care tovarășul **Nicolae Ceaușescu** ne-a trasat-o cu acest prilej, de a întocmi un plan cincinal multilateral al



**«De la această înaltă tribună, asigurăm
partidul, întregul popor, că vom chibzui cu
toată răspunderea asupra viitorului țării»**

U

1977 2022

Nicolae CEAUȘESCU

cinematografiei, care să fie înoit an de an, fundamentează întreaga noastră activitate profesională și obștească pentru perioada următoare.

Avînd conștiința că am parcurs un an de evenimente și realizări de importanță istorică, pășim în anul viitor cu încredere, cu hotărîrea fermă de a face totul pentru a transforma Programul partidului în realitate. În această decizie ne inspiră mereu cuvintele pe care tovarășul **Nicolae Ceaușescu** le-a spus la închiderea Congresului al XI-lea: «**Do- rim să spunem deschis, dragi**

tovarăși și prieteni, că nu pornim la plimbare, că pornim la un drum de muncă! În această ascensiune vom avea și greutăți de învins, va trebui să trecem și obstacole. Dar, așa cum în milenara sa istorie poporul nostru a știut să meargă victorios înainte — avem toată garanția că, în frunte cu comuniștii, vom înfrînge toate greutățile, că națiunea noastră va merge tot mai ferm înainte, spre comunism».

«CINEMA»

22 837

Memento '74

Filmele anului

Copilăria pe portativ



Veronica se întoarce

Veronica este o fetiță care crede cu atîta putere în povești, în cele cîntate mai ales, încît poate trece oricînd pragul care desparte lumea reală a grădiniței de copii, de lumea, pentru ea la fel de reală, a căreia oamenii mari îi spun, nu se știe de

ce, «fantastică», a poveștilor de tot felul. Pentru Veronica ajunge un pas, ca să se întâlnească cu vulpea, cu împărăteasa furnicilor, ca să poată cînta și dansa cu șoricelii, să se poată sfătui cu greierii sau cu licuricii. Și asta nu numai pen-

tru că o zină i-a dăruit de ziua ei o traistă fermecată, ci și pentru că, în concepția ei despre lume, dreptatea, cinstea, generozitatea, bucuria și alte bunuri, la fel de prețioase, trebuie să fie întîlnite într-o lume în care își dau mîna realul și visul.

«Veronica se întoarce» nu pentru că vrea să semene cu Mary Poppins, cum s-a spus uneori, cu malicie. Veronica se întoarce, pentru că se ține strîns de mîna Elisabetei Bostan care, se știe, nu-și părăsește copiii decît atunci cînd ei înșiși trec pragul unei alte vîrste (ăa propos, în ce clasă o fi acum Năică?). A mai revenit ghemul de fetiță printre noi și dintr-un alt motiv: avea ceva important să ne comunice: cum se trăiește în țara harnicelor, prea geloaselor și neînduplecatelor furnici, ce înseamnă viața cînd te-ai născut greiere ghinionist în muncă, dar norocos în dragoste, și alte cîteva descoperiri candid de dragul cărora musicalul «Veronica» merita o continuare. Cu atît mai mult cu cît autoarea avea să se dovedească mai stă-

regizorul

Printre...
Veronici



Fascinația vîrstei de aur
(Elisabeta Bostan)

pină pe mînuirea fermecătoarelor convenții ale acestui gen, mai dispusă să renunțe la unele din zorzoanele primei serii, să dea mai mult frîu liber fanteziei și să supravegheze mai atent calitatea umorului. Sînt sigură că lucrînd prima «Veronică», Elisabeta Bostan a meditat, din mers, și asupra posibilităților de purificare a acestei încîntătoare — nu numai cîntătoare — arte. Universul cuvîntător și necuvîntător al celei de a doua serii este mai grațios și mai spiritualizat, scenografia și coregrafia nu-și mai dispută întîietatea, prima lege de care ascultă toate componentele fiind aceea a echilibrului. Ceea ce, dincolo de satisfacția momentului, poate fi și o frumoasă făgăduință pentru viitoarele încercări.

Film politic și suspens

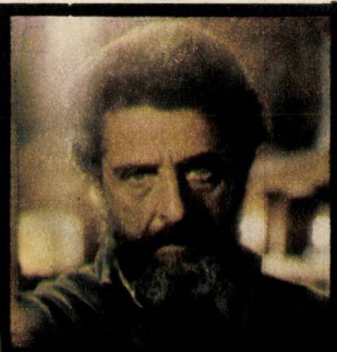


Capcana

Hotărît lucru, Manole Marcus este unul dintre cineaștii noștri îndrăgostiți de «mișcarea care deplasează liniile». Nu a rămas prizonierul nici uneia din creațiile sale; mai mult decît altcî, regizorul se smulge uneori cu brutalitate din lumea unui film, pentru a se putea instala, mai liniștit, în altă parte. Doar amintirile se țin după el — dacă acceptăm că numim astfel cîteva gînduri și frămîntări care vin de departe, din «La mere», acea bijuterie care va împlini în curînd 20 de ani — de aceea, oricît de diferențiate ar fi, ca structură tematică și estetică, filmele lui Manole Marcus îî aparțin lui și numai lui, printr-un anumit patos lucid al cauzelor pe care și le asumă. Între vibranta meditație pe tema dialecticii «Puterii și Adevărului» și epicul riguros din «Cartierul veseliei» sau dramatismul poetic din «Canarul și viscolul» nu se înalță ziduri de piatră. Am verificat aceste impresii și pe spațiul

regizorul

**Mereu bucuria
de a face film**



**Despre putere și despre
adevăr (Manole Marcus)**

După «Conspirația» și «De-
parte de Tipperary», «Capcana».
Un deznodămînt aprig, brutal,
sîngeros, o concluzie clară a unei
ireductibile opoziții morale și
politice. De o parte, comisarul
Roman, reprezentînd noua or-
dine socială și, împreună cu el,
întreaga populație a unui sat
ardelenesc; de cealaltă parte,
banda de teroriști legionari, care
încearcă cu disperare să reînvie
un sistem politic de tip fascist.
Într-o atmosferă paroxistică, ca-
racterele și chipurile umane se
dezvăluie cu bruscetă, cu o sin-
ceritate parcă exasperată de ten-
siunea primejdiei. Scenele de su-
premă înfruntare, o luptă pe
viață și pe moarte, sînt prece-
date de momente, minuțios de-
scrise, de calm domestic, de li-
niște, de pace îndelung aștep-
tată: balul din sat, impasibila
primăvară de dinaintea execu-
ției tinerilor țărani, etc.

«Conspirația», «De-
parte de Tipperary», «Capcana» se ordo-
nează firesc într-o ambițioasă
frescă socială și politică a în-
ceputului de eră socialistă, dato-
rită colaborării dintre scenaris-
tul Titus Popovici și regizorul
Manole Marcus, cu concursul lui
Ilarion Ciobanu, mereu imbata-
bil în comisarul Roman.

cinematografic al filmului care
inaugura șirul premierelor anului
1974: «Capcana», ultimul din seria
deschisă de Sergiu Nicolaescu, «Cu
mîinile curate». Nu este un adevăr
de ocară acela demonstrat de atîtea
experiențe ale lumii, că de-a lungul
unui serial, între un episod și altul,
își poate face loc o omenească
oboseală. «De-
parte de Tipperary»
intrase în zona picoteliilor. Cu «Cap-
cana» însă se reclîtigau forțele.
Notam atunci, cu aproape un an
în urmă, că pelicula a avut darul de
a ne aminti una dintre trăsăturile
esențiale ale lui Manole Marcus:
bucuria stăpînită cu care face film.
Multe din scenele «Capcanei» —
dincolo de capacitatea de a se insera
coerent acțiunii — sînt lucrate cu
acea atenție delicată care înseamnă
mai mult decît profesionalism,
înseamnă dragoste pentru toate
filmele pe care le ai în cap, pe care
le aștepti sau te așteaptă, pe care
le meriți sau le poți merita.

Memento '74



Monografia
unei uzine,
biografia
proprietarilor ei

Proprietarii

Un sistem de funcționare tehnică, propus de un tânăr inginer, este respins de conducerea fabricii. Motivul real? Introducerea acestui sistem de producție ar dovedi ineficiența mai multor cadre de conducere, ar dovedi că s-a lucrat prost când se putea lucra inteligent. Motivul invocat? Un pretext se găsește oricând, și dacă tânărul inginer va protesta, există sancțiuni disciplinare și nu numai sancțiuni. Există și spirite justițiare. Există și conștiințe.

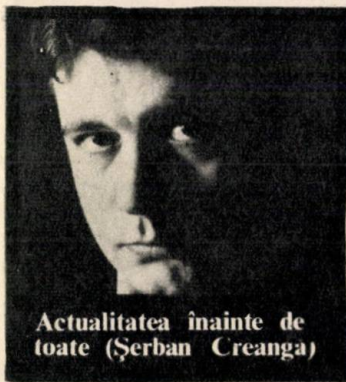
Filmul «Proprietarii» este o expediție întreprinsă

de doi tineri cinești — Mihai Creangă, scenariul și Șerban Creangă, regia — în meandrele destinelor și voințelor care reprezintă oamenii unei mari uzine. Conflictul «de muncă» nu este decât un punct de plecare. Ceea ce interesează pe autori sînt implicațiile morale, sociale și politice care declanșează acest conflict. Un conflict care antrenează o diversitate de tipuri umane contemporane. Fiecare tip cu structura sa autonomă, cu programul său de viață, cu necazul și visurile sale.

Un debut senin, echilibrat, «Căldura» (după scenariul lui Horia Pătrașcu), anunța, cu cinci ani în urmă, apariția unui tânăr cineast, Șerban Creangă, preocupat atunci de investigarea lumii tinere, de surprinderea acelui timp miraculos în care micile întâmplări ale vieții, cu bucuriile și dezamăgirile lor, cu exaltările și poticnelile lor, devin experiențe necesare zilei de mâine. Peste puțin timp, regizorul avea să sară la celălalt pol al existenței, încercînd să descifreze resorturile umane ale «Așteptării» ultimului mine. Desigur, Întîmplarea a făcut ca Șerban Creangă să exploreze capătul de început, apoi capătul de sfîrșit al vieții, dar dacă această întîmplare a aranjat bine lucrurile, nu vîd de ce nu am lua-o în seamă: cert este că acum, în acest an, cînd tînrul cineast s-a apropiat de cunoașterea unui alt arc al durității umane — maturitatea, a trecut și examenul propriei sale maturități artistice. «Proprietarii», filmul realizat după un scenariu scris în colaborare cu Mihai Creangă, îi acordă dreptul de a-l socoti — fără

regizorul

Promovat
la examenul
maturității



Actualitatea înainte de
toate (Șerban Creangă)

circumstanțele de îngăduință pe care le oferim uneori tinerilor — printre autorii celor mai pregnante filme, dedicate actualității. Alegîndu-și drept eroi oamenii uzinei, confruntînd atitudini definitive pentru contemporanul care ține pasul cu timpul său ori nu, «Proprietarii» izbutește să capteze pulsul zilei de azi, așa cum este întreținut el acolo unde omul își găsește rostul său fundamental: în spațiul muncii. Un spațiu care trebuie să fie totodată al curajului în luptă cu comoditatea, al clarviziunii în luptă cu rigiditatea, al generozității în conflict cu egoismul. «A fost o vreme cînd ne mulțumeam doar să vorbim, acum trebuie să știm și să ascultăm», spune unul dintre eroii filmului, nuanțînd, astfel, esența unui moment din neîntrerupta străduință de a perfecționa raporturile umane. Sever, supus la obiect, «Proprietarii» nu mai are nimic din tonul ușor nostalgic al primelor două filme ale lui Șerban Creangă. Nu știu dacă filmul nostru a pierdut un poet, știu însă că ne-a descoperit un observator atent.



Legenda pe 35 mm

Păcală

Păcală e un pui de țaran a cărui nesfârșită voie bună este cea mai bună apărare împotriva necazurilor vieții, prostiei unora sau răutății altora. Scenaristul D.R. Popescu și regizorul Geo Saizescu s-au lăsat fascinați de bogăția de situații comice

și figuri umane pe care le oferea sursa folclorică a poveștilor, a soțiilor lui Păcală. Ani de zile, regizorul Geo Saizescu a modelat și remodelat proiectul filmului, pe care-l considera marele său vis. Împlinirea visului a sosit și Geo Saizescu a com-

pus în imagini o baladă-comedie, unde dragostea e miraculoasă, minunile sînt firești, glumele și gag-urile cascade. Aventuri, farse, încurcături pline de veselie și de tîlc se succed în marele ritm al fanteziei libere și dezlănțuite.

regizorul

Să rîdem cu Geo Saizescu



Vocația comicului popular
(Geo Saizescu)

Mi s-a părut, la premiera lui «Păcală» și mult timp după aceea, că acest neobosit slujitor al comediei cinematografice românești care este Saizescu, după ce l-a visat o viață întreagă, l-a filmat în cele din urmă pe sucitul înțelept al poveștilor noastre populare, nu numai cu dragostea îndelung mărturisită, ci cu însăși nostalgia celui timp în care îl jindua și îl pregătea. Sau, poate, dintr-o altă perspectivă, eroul comediilor lirice care l-au lansat pe Geo Saizescu, Făniță din «Un suris în plină vară» sau Papă din «Balul de simbătă seară» aveau în ei un strop din plămada care îl va da mai târziu pe Păcală. Poartă cu toții, ca însemn, același ochi deschis cu mirare asupra lumii. Dincolo de orice paralele posibile, filmul (care beneficiază și el de semnătura credinciosului colabo-

rator, D.R. Popescu) este, în primul rînd, rodul unei mari ambiții de a traversa, la adăpostul ușii duse în spate de Păcală, zone mai intense ale folclorului nostru, de a depăși teritoriul anecdoticii populare pentru a capta sunetele dulci ale baladei, fiorul și rigoarea basmului. Ispita acestei sinteze îl obligă pe cineast să facă un adevărat slalom printre genuri, să sacrifice comedia lirică (acolo unde se simte cel mai în largul ei), de dragul bufonadei sau al fantasticului grotesc, printre hățișurile cărora bijbăie. Oricum, lumea pestră pusă în mișcare de Saizescu, alcătuită din proști de toate nuanțele și culorile, este în cele din urmă seducătoare prin însăși consecvența cu care demonstrează că nu știe să facă altceva, decît să fie trasă pe sfoară de Păcală.



Filmul
unel
singure iubiri

Stabilit de mai multă vreme în străinătate, arhitectul Andrei revine în țară împreună cu soția sa Hanna, reprezentanta unei firme occidentale de construcții.

Aparent este o călătorie de afaceri a Hannel, pe care Andrei lasă impresia că o va folosi ca o ocazie de reîntâlnire cu vechii prieteni.

De fapt, acest bărbat încă tânăr s-a întors acasă ca să-și verifice un foarte sever diagnostic.

Diagnosticul se confirmă. Andrei își primește condamnarea în liniște. Întâlnirile cu prietenii, cu Lena, fosta mare iubire, cu locurile în care s-a născut, se transformă cu încetul într-un rămas bun. Rămas bun de la o viață care a fost cutremurată de pasiuni, de ambiții profesionale, de orgolii personale, de dragoste.

Orgolii și pasiuni și iubiri care s-au stins, au murit cu mult înaintea lui.

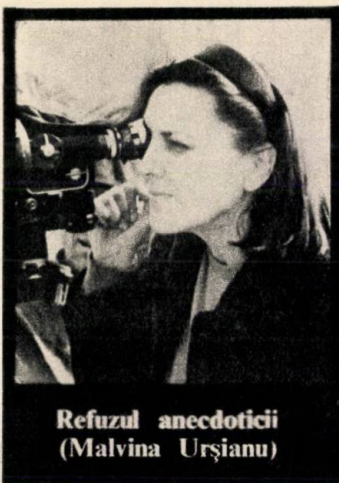
Rămas bun de la o viață în care n-a rezistat decât o singură iubire: aceea pentru rădăcinile care l-au adus, înainte de moarte, înapoi acasă.

Trecătoarele iubiri

1967: «Gioconda fără suris». 1971: «Serata». 1974: «Trecătoarele iubiri». Pauze mari, lungi răgazuri de meditație și migăloasă elaborare separă un film de altul. Cu toate acestea, în fața «Seratei» nu ne-am simțit departe de «Gioconda...», în fața «Trecătoarelor iubiri» n-am scotocit prin memorie pentru a reconstitui «Serata». Cele trei filme ale Malvinei Urșianu alcătuiesc un univers unitar, armonios, fiecare dintre ele conține argumente nu numai pentru înțelegerea lui, în sine, ci și altele, de natură să lumineze, mai profund, semnificațiile celorlalte. De fapt, aceasta este și legea creației autentice, de a răspunde, mereu altfel, unor aceleași comandamente interioare, deloc misterioase, dar care, evident, nu se manifestă la nivelul anecdoticilor. Ca și cele două titluri precedente, «Trecătoarele iubiri» — unul din succesele de prestigiu ale anului 1974 — este filmul unor întrebări, al unor răspunderi și al unor trageri la răspundere. Opțiunile fundamentale ale individului, cele care marchează adinc nu

regizorul

Perseverențele întrebări



Refuzul anecdoticii
(Malvina Urșianu)

numai propria devenire, ci și destinul semenilor, angajamentele morale față de propria conștiință și față de tiparul cărui îi aparține, constituie, și de data aceasta, materia densă a întâmplărilor de pe ecran; acuitatea cu care cineasta proiectează un neîndurător fascicol de raze asupra implicațiilor acestor opțiuni, perseverența cu care ne obligă să ne întrebăm, lucid, în ce măsură hotărîm nu numai pentru noi, ci și pentru alții, toate acestea împing filmul în aria cu vaste orizonturi a dezbaterii politice. Despre dragoste și uitare, despre întâlniri și despărțiri, despre renunțare și moarte, Malvina Urșianu vorbește ca un om al cetății, căruiu nu-i sînt străine niciuna din tresăririle sale. Viața însăși, înainte de a fi omagiată, trebuie recunoscută. Este unul dintre cele mai frumoase îndemnuri pe care ni le poate adresa cinematograful și autoarea «Giocondei», a «Seratei» și a «Trecătoarelor iubiri», și-a construit fiecare film sub bolta lui înaltă.



Despre
sentimente,
fără
sentimentalism

Întoarcerea lui Magellan

Se știe, drumul lui Magellan a fost fără întoarcere...

Magellan e un nume conspirativ. Nu al unui bărbat, ci al unei fete. Nu al unui ilegalist antifascist, ci al unei fete care se dăruie total primei iubiri. Iubitul ei e într-adevăr «un ilegalist», dar cel care descifrează atâtea secrete politice nu știe nimic despre fata pe care o iubește; știe

doar că o iubește și că... o cheamă Magellan.

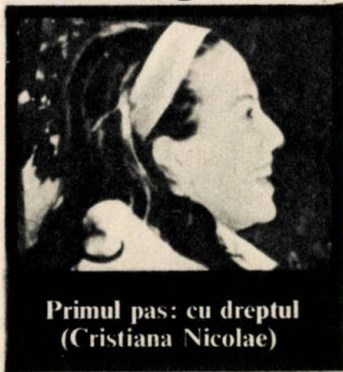
Excelentă idee a unui regizor-femeie, debutantă, să suprapună trăirea unei «love story» peste acțiunea conspirativă din zilele luptei ilegale antifasciste din România anului 1944. Lirismul și misterul își dau replica într-un poem nu lipsit de suspens, în decorul unui București de acum 30 de ani, când la cinematografe rula-

filme cu Hans Moser și Theo Lingens. Magellan își trăiește iubirea în ascunzișul patriotului: un pod deasupra unei săli de cinema. Pe lucrarnă se văd acoperișuri și din sală se aud risetele spectatorilor la comediile muzicale germane sau tunetul secvențelor de război de la jurnalul de actualități. Războiul e în jurul lor, războiul o va face pe Magellan să-și piardă viața, dar nu și iubirea.

La festivalul filmului politic semnat de femei, ținut în anul acesta la Cannes, cinematograful nostru a fost reprezentat de o opera prima, «Întoarcerea lui Magellan», al Cristianei Nicolae. Ulterior, filmul avea să facă parte și dintr-un program dedicat cinematografului românesc, în Franța. Nu țin să marchez neapărat, prin aceste precizări, începutul a ceea ce s-ar putea numi — desigur — pretențios, cariera internațională a unui film, dar nici nu-mi pot interzice să văd în amănuntele de mai sus ratificarea entuziasmului cu care debutul Cristianei Nicolae a fost întâmpinat de iubitorii de frumos, de critica de specialitate. Oricât de apăsător ar fi pășitul cu dreptul al cuiva, în lumea artei, întrebarea «să vedem ce va face mai departe» nu este exclusă. Există certitudini și certitudini și, dintre toate, în ceea

regizorul

Tinerii
de lângă noi



Primul pas: cu dreptul
(Cristiana Nicolae)

ce o privește pe Cristiana Nicolae, am ales-o pe următoarea: nu cred că cinematograful s-ar mai putea răzbuna cîndva pe această tînără cineastă; îl stăpînește nu numai cu pasiune, ci și în deplină cunoștință de cauză, îl cunoaște de pe acum capcanele, știe să se folosească de multe din puterile lui. Puține dintre filmele noastre închinat tinerilor au izbutit să contureze, atît de convingător și delicat, ideea că iubirea, ca și lupta, ca și sacrificiul sînt unități de măsură ale integrității individului.

Un film vital și vibrant despre încredere și speranță, despre datorita de a înțelege de unde vin oamenii de lângă noi, ce lasă în urma lor. «Întoarcerea lui Magellan» este un film al unei autoare pe care putem juca, cu încredere, o carte serioasă.

Memento '74

Pentru pacea care va urma



Porțile albastre ale orașului

Rebreanu («Răscoala»), Sadoveanu («Baltagul»), Marin Preda («Porțile albastre ale orașului»), Teodor Mazilu («Bariera») — tot atâtea argumente, încărcate de rezonanță, în favoarea unei demonstrații: Mircea Mureșan și-a căutat șansa cinematografică în marea noastră proză clasică și, consecvent, a știut să-și apropie și șansa de a colabora cu talentele de excepție ale scrisului nostru actual. A avea în mîini, pentru «Porțile albastre ale orașului», un scenariu semnat de Marin Preda, de autorul Moromeților care, se știe, nu și-a mai aruncat ochiul asupra cinematografului de douăzeci de ani, este un privilegiu de invidiat. Mureșan și-a onorat creditul printr-o lectură atentă, fidelă, a scenariului, printr-o transpunere din care nu lipsesc accentele unei fine intuiții a ceea ce înseamnă adevărurile de viață sugerate de scriitor. A trecut, din pagină pe peliculă, sentimentul

regizorul

Șansa unei mări literaturi



Fără ostentație
(Mircea Mureșan)

București, August 1944. O baterie de artilerie antiaeriană, undeva, la porțile orașului. Comandantul ei este un tânăr ofițer pe nume Roșu, exigent pînă la severitate extremă, drept care, deloc iubit de subalternii săi. Pedepsele curg gîrlă.

Într-o noapte, în timpul rondului de control, Păun, unul dintre cei mai pedepsiți oameni ai bateriei, îl împușcă «din greșeală».

Rana însă nu e mortală. Leșit din spital, ofițerul ține neapărat să se întoarcă la bateria lui, printre oamenii care nu-l iubesc, alături de cel care a vrut să-l ucidă, pentru că trebuie neapărat să-și dovedească și să le dovedească, că nu e laș.

Apoi, dintr-o dată, nimeni nu mai are timp de demonstrații: România a întors armele împotriva naziștilor.

Bucureștiul este amenințat să fie ras de pe fața pămîntului.

Bateria ofițerului Roșu, plasată în preajma aerodromului de pe care decolează bombardierele germane, primește ordin să bareze cu orice preț drumul avioanelor spre oraș. În toiul luptei care este cumplită, oamenii se cunosc cu adevărat.

Moartea seceră un tânăr ofițer pe nume Roșu, iubit acum, iubit și respectat de subalternii lui.

Moartea seceră niște soldați care și-au făcut datoria pînă la capăt, acolo, la porțile albastre ale orașului. Dincolo de ele, chiar dacă greu, chiar dacă înecat de fumul incendiilor, Bucureștiul respiră liber.

unui eroism nespectaculos, văzut ca o datorie a vieții de fiecare zi, nu ca o ipostază de zile mari și grele. Eroii filmului participă la istorie, sînt prezenți acolo unde se consumă momente cruciale, cu aceeași conștiință cu care și-ar vedea de treburile cîmpului. Învingătorii nu pot fi decît ei, nu pentru că s-ar socoti infailibili, ci pentru că ei sînt cei chemați să împlinească, mai departe, rosturile firești ale existenței. «Terminăm dracului cu nemții ăștia și plecăm și noi, acasă», spune un soldat; frază-cheie, căreia Mureșan a izbutit să-i confere acoperire în imagini.

Fără ostentație, emoționanta experiență de viață adusă de flăcăii veniți de la coasă, devine o unitate de măsură a dăruirii umane. Ca în cîntecele populare, prelucrat de Doru Stănculescu, eroul știe despre sine doar atît: ceilalți «numa m-or vedea că nu-s».



La răscruce
de istorie

Stejar, extremă urgență

August 1944. București. În zilele febrei ale pregătirii insurecției naționale antifasciste armate, serviciul român de contra-informații interceptează existența unui plan de ocupare militară integrală a României, de către naziști: «Margarethe II». Planul se află în seif-ul unui anume ofițer, Werner von Richter, de la Marele comandament german. Șansa face ca acest von Richter să fie fostul coleg de la școala de ofițeri din Frankfurt am Main, al lui Matei Udrea, un ofițer de tancuri, excelent militar și om de caracter. Udrea

este deci exact omul care, în virtutea vechii amicitii cu Werner, s-ar putea strecura în preajma lui și sustrage planul «Margarethe II». Deși nu are nici cea mai mică idee despre ce înseamnă munca în serviciul de contra-informații, Udrea primește misiunea ce i se încredințează și se achită de ea cu inteligență.

Un film de luptă, un film de suspens, de atmosferă și de reconstituire a adevărului unei epoci de mari răsturnări sociale.

După 8 ani petrecuți printre «Haiduci» (între 1963 și 1971) nu ar fi fost de mirare ca Dinu Cocca să rămână mult timp marcat de gustul spectaculosului, al scăpărătoarelor confruntări de forțe. Experiențele altora au dovedit-o. Cîineastul a pășit însă senin pe teritoriul filmului de actualitate («Parașutiștii») și tot atât de eliberat de amintiri ni s-a înfățișat și în acest an, cînd s-a apropiat de o altă sursă de inspirație: istoria contemporană. «Stejar, extremă urgență» (scenariul Horia Lovinescu și Mihai Opriș) conturează și un tip de preocupare regizorală deosebită. Epica riguroasă a materialului literar, avansarea unor detalii cu corespondențe precise în planul realităților istorice ale omului insurecției armate nu îl copleșesc, principalul centru de interes al autorului fiind studiul psihologic al caracterelor an-

regizorul Un salt profesional



Plecat dintre haiduci
(Dinu Cocca)

gajate în conflict. Se rețin mai puțin secvențele pasionante a căror investitură este polițistă; își cer drept de înțietate chipul luptătorului comunist, obligat să-și ascundă zîmbetul sub o mască scôrtoasă, răsufîind ușurat doar atunci cînd se află printre al săi; emoționant este schițat «omul de legătură» purtînd, vizibil, pecetea unei îndelungate experiențe de combatant dar și a unei calde omenii.

Interesant și viabil sub raportul compoziției și al unei anumite înțelegeri a condiției umane în ipostaza ei jalnic-disperată se dovedește și portretul ofițerului SS, amestec subtil de fanatism și prezentiment al implacabilei înfrîngerii.

În filmografia lui Dinu Cocca, «Stejar, extremă urgență» are semnificația unui cert cîștig profesional.

Memento '74



Condamnați
de istorie

Poezie dinamică, spectaculoasă, film de acțiune.

Dincolo de mașinile stivuite frumos în stradă, după ce comisarul-super-man ieșise victorios prin vitrina în flăcări, dincolo de salturile periculoase ale cascadorilor, dincolo de excesul de împușcături, Sergiu Nicolaescu a creat un film pentru publicul său. Comisarul Moldovan cucerește. Cucerește, pentru că de la el spectatorul așteaptă dreptatea și lumina. Cucerește pentru că spectatorul merge «alături» de el fără să se mai intereseze dacă faptul în sine are justificări sau nu. Și nu știu dacă pentru asta regizorul ar trebui judecat, căci, la urma urmei, cum ar putea exista filmul altfel decât în funcție de efectul pe care îl are asupra spectatorului, de accesibilitatea lui?

Un comisar acuză

regizorul

Cu mâinile
curate

Aș putea crede că lui Sergiu Nicolaescu i s-a făcut dor de comisarul Miclovan («Cu mâinile curate») și de aceea l-a plăsmuit acum pe Moldovan, comisarul care acuză.

Am mai putea crede că regizorul a vrut să-și încerce toate forțele, de aceea n-a mai așteptat scenariul altcuiva și l-a scris singur, împreună cu câțiva colaboratori (Vintilă Corbul, Eugen Burada, Mircea Gîndilă).

În sfârșit, născut din dor sau din ambiție, cert este că «Un comisar acuză» ne-a înfățișat un cineast aflat la cotele cele mai înalte ale vocației sale pentru filmul polițist cu implicații istorico-politice.

Nu cred că numai profesionalismul (în sensul său cel mai strict), numai asimilarea noilor lecții ale genului și-au spus cuvântul aici ci, deopotrivă, înțelegerea adevărului interior al acestui cinematograf...



Filmul e patima mea
(Sergiu Nicolaescu)

Nefiind doar jocuri ale agerimii și ale îndrăznicii, filmele lui Nicolaescu — și «Un comisar acuză» este reprezentativ — lasă în urma lor, dincolo de delicia momentelor tensionate — amintirea unui moment istoric precis, a unei culori a timpului, a unei stări de spirit, a unui sentiment fundamental.

Comisarul Moldovan (ca și Miclovan din «Cu mâinile curate») se definește nu numai prin curaj și loialitate; delicatețea cu care cultivă prietenia și solidaritatea virilă îi acordă, în planul memoriei noastre afective, un loc mai tracic decât un obșnuit, eventual doar în funcție de represiunea cu care scoate pistolul.

Dacă despre eroii unor astfel de filme se spune, de obicei, că sînt oameni ai datoriei, comisarul lui Sergiu Nicolaescu sînt oameni ai datoriei de a înțelege istoria și pe cei ce-o scriu.

Romeo și Julieta.
în sat la noi

De bună voie și nesilit de nimeni

O cheamă Agnes, îl cheamă Matei, sînt foarte tineri, se iubesc și nimic nu i-ar împiedica să se căsătorească. Nimic în afara părinților pe care-i desparte o veche dușmănie. Cei doi trăiesc cu speranța că într-o bună zi bătrînii se vor îndupleca. Iar «bătrînii» trăiesc cu iluzia că timpul va ucide cu încetul dragostea. Timpul și, poate, distanța. Distanța, pentru că Matei trebuie să plece la armată. După plecarea lui însă, Agnes mărturisește că așteaptă un copil

și se hotărăște să trăiască în casa viitorului socru. Într-o seară, iritat de vorbele celor din sat, puțin băut, bătrînul își gonește nora din casă. Agnes aduce pe lume un copil prematur și nu lipsește mult să-și piardă viața. Căsătoria la care, în fine, cei bătrîni consimt, e o ceremonie de tristețe și remușcări. Formula sacramentală: «De bună voie și nesilit de nimeni,iei în căsătorie pe...» sună ca o tristă ironie, căci este o întrebare pusă tîrziu, mult prea tîrziu.

Orice debut este, la urmă urmei, un act de răspundere. A debuta în actualitate implică o răspundere sporită, înseamnă a-ți măsura forțele cu ceea ce constituie piatra de încercare a oricărei cinematografii naționale — filmul ancorat în contemporaneitate.

Tînăra regizoare Maria Callas-Dinescu (absolventă aparținînd promoției 1969 a Institutului de artă teatrală și cinematografică) este o astfel de temerară. Și-a ales, pentru început, un drum nu dintre cele mai comode, la capătul căruia nu știi dacă te vor ajunge, din urmă, aplauzele. Filmul «**De bună voie și nesilit de nimeni**» a propus atenției noastre o cineastă hotărîtă să nu-și irosească sensibilitatea pe nimicuri. Povestea de dragoste scrisă de Domokos Géza a încăput pe mîini bune. Autoarea ne invita, în preajma premie-

regizorul

A vorbi despre dragoste



Cu sufletul, cu rațiunea
(Maria Callas-Dinescu)

rei, să privim acest prim film «mai întîi cu sufletul și apoi cu rațiunea». Inutilă precauție! Prin ceea ce are mai izbutit, filmul rezistă și exigențelor minții. A admira o hîrjoană adolescentină prin zăpadă ori prin pădurile toamnei este, probabil, o îndelnicire a sufletului. A ocroti iubirea, a o feri de zgura prejudecăților, presupune și încordarea lucidității. Dragostea apărută de eroii filmului «De bună voie și nesilit de nimeni» devine o cauză morală a colectivității în care trăiesc cei doi. Intuițiile autoarei în acest sens sînt notabile: ecranul captează respirația satului, a oamenilor săi, capacitatea de a fi împreună la bine și la rău: scena plecării în armată a băieților a fost remarcată, de altfel, și cu alte prilejuri, ca un remarcabil moment cinematografic.



De la literatură pînă la film...

Frații Jderi

Un film de «capă și spadă», a cărui acțiune se plasează în plin ev mediu, în timpul marilor înfruntări dintre popoarele creștine și imperiul otoman. Pe acest fundal, Ionuț Jder, un fel de d'Artagnan român, împreună cu frații săi, își pun spadele, iscusința

și curajul în slujba lui Ștefan cel Mare, domnitorul Moldovei, care era mereu nevoit să-și apere granițele țării de atacurile tătarilor și turcilor. Între aventuri galante și înfruntări armate de mare spectaculozitate, Ionuț devine, dintr-un ado-

lescent, naiv și romantic, un bărbat matur, luptător experimentat pentru cauza țării sale. Filmul regizorului Mircea Drăgan, inspirat din primul volum al trilogiei prozatorului clasic român Mihail Sadoveanu, evocă o epocă plină de culoare și exotism, exploatînd abil vestigiile trecutului (celebrele minăstiri pictate din Bucovina, cetățile Moldovei, etc.) și talentul remarcabil al unei echipe actoricești de prim rang, în frunte cu Gheorghe Cozorici, Florin Piersic, George Calboreanu, Sebastian Papaiani, ș.a.

regizorul

Sadoveanu în lectură personală

Mulți cinești îl visează pe Sadoveanu, puțini au curajul să treacă la fapte. Mircea Drăgan s-a încumetat, pentru a doua oară, să-și asume răspunderea unei incursiuni în universul cu repere atît de solide ale marelui nostru prozator. După «Neamul Șoimăreștilor» de acum cîțiva ani, după acel neizbutit prim exercițiu, **Frații Jderi** dovedește osteneala unei lecturi mai atente a romanului istoric, o mai accentuată echilibrare a raporturilor dintre liniile de forță cinematografice. Mircea Drăgan pare a se afla în căutarea acelei măsuri raționale, în stare să restituie și pregnanța unei epoci exemplare și dimensiunile fascinante ale personajelor sadove-



În căutarea spectaculosului
(Mircea Drăgan)

niene. Balanța oscilează încă, spectaculosul montărilor de mare anvergură își dispută, în mod vizibil, dreptul în societate, dar nu se poate nega o anumită strădanie pentru acuratețea transcrierii destinului individual.

Cu toată ampla și fotogenica deplasare de mase, cu tot respectul acordat datelor exterioare ale fiecărei povestiri centrate în jurul unui Jder, greul filmului este dus în spate, în mod fatal, de protagonist. Prezența lui Ștefan cel Mare în mijlocul mulțimilor are forța marilor momente de conștiință, meritul aparținînd, în bună măsură, personalității impunătoare a actorului Gheorghe Cozorici, inspirat distribuit.

Cu responsabilitate despre noi înșine



Trei scrisori secrete

Inginerul Paul Obreja, directorul unui mare șantier naval, specialist de mare clasă, dar la fel de mare orgolios, om care trăiește sub deviza «Eu am întotdeauna dreptate», comite exact în numele acestei devize o mare nedreptate: concediază,

în mod abuziv, un vechi meșter care nu-i împărtășește ideile. O înfruntare de principii? Da și nu. O răfuială personală? Da și nu. De altfel nici nu are importanță. Important este cum reacționează cei din jur în fața acelei nedreptăți comisă asupra

unuia din ai lor. Important este cum vor repara ei acea nedreptate. Importantă este atitudinea lor față de «cazul Moruzan».

Pentru că, totuși, oamenii nu sînt singuri printre oameni.

Înutil să-l întrebăm pe Virgil Calotescu ce anume îndrăgește mai mult, documentarul sau filmul artistic, pentru că cineastul a trecut în tabăra celui din urmă cu toate armele și bagajele primei sale iubiri. Pasiune pentru faptul de viață trăit, sobrietate, drămuire a sentimentelor, toate acestea vin din laborioasa sa activitate de documentarist, iar amprente care se observau limpede în «Subteranul», în «Dragostea începe vineri», se disting și mai pronunțat în «Trei scrisori secrete», film care a marcat, în 1974, începutul colaborării cu Platon Pardău.

Într-un fel, cineastul prelungeste acum, pe fundalul unor realități ale anilor '70, firul unei dezbateri etice anunțate încă din «Subteranul»: dacă acolo se punea în discuție dreptul la

regizorul

Pasiune pentru realitatea imediată



Oamenii, și buni și răi...
(Virgil Calotescu)

eroare, riscul omenesc al încercării, filmul «Trei scrisori secrete» este structurat în jurul ideilor de adevăr ineluctabile și de echitate, ca noțiuni care însoțesc toate demersurile societății noastre. Pentru conștiințele acestui timp, dreptatea nu este un act care se face, care se instalează doar pentru a sancționa vinovăția, ci este o stare de spirit la a cărei puritate trebuie să veghem în permanență. Iată o pledoarie vibrantă, susținută cu o convingătoare intuiție cinematografică: în mod simbolic «cazul» filmului, cazul Moruzan, anunțat la tot pasul, nu apare pe ecran; eroii nu se constituie în apărați și apărători, în anchetați și anchetatori, mai presus de întâmplările momentului fiind credința în noblețea umană a lumii căreia îi aparținem.

Memento '74



Duhul aurului

O continuare, în același spirit, de către aceeași echipă de realizatori a celui «poem pe două voci» care a fost «Nunta de piatră». Același decor auster al țării de piatră, o altă lume, aceea a căutătorilor de aur. O lume apăsată ca de un blestem de duhul

metalului galben, o lume apasă.

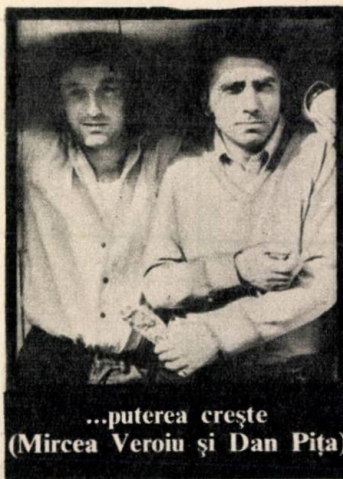
Fiecare dintre cele două părți ale filmului are timbrul său specific. Grav, lipsit de frumuseți artificiale, vădind, poate, un prea acut simț al punerii în pagină, «Duhul aurului» rămîne un film exemplar, care va

provoca, cu siguranță, aprecieri elogiatoare în înfruntările internaționale la care va participa. Ecourile «săptămîinii criticii» de la Cannes și cele 3 mari premii obținute în Panama de «Nunta de piatră» nu s-au șters încă. Așa că...

regizorii

Unde-s doi...

Văzînd acum, la o distanță de aproape doi ani de la premiera «Nunții de piatră», acest «Duhul aurului» al cuplului de tineri cineaști Dan Pița și Mircea Veroiu, se înfățișează conștiinței noastre de cinefili și ca un vis al nostru; ca o prelungire a propriilor noastre sentimente după ce am văzut «Nunta...», după ce ne-am despărțit de film, ducînd cu noi, pentru mult timp, imaginea tulburătoare a unei lumi cu destinul pecetluit sub semnul celui «metal al dracului», aurul. Alte personaje dar aceleași traiectorii umane, alte întîmplări dar același peisaj, același univers închis, același timp istoric ostil. Din nou două schițe ale lui Ion Agârbiceanu, «Vilva băilor» și «Lada», în lectura de o largă deschidere a lui Mircea Veroiu și, respectiv, Dan Pița, devin prilejul ideal de a scruta o umanitate condamnată la repetarea sisifică a unor



...puterea crește
(Mircea Veroiu și Dan Pița)

stări, care are iluzia unei existențe doar în măsura în care își îngăduie gestul ce sfîșie liniștea apăsătoare a cotidianului. O iubire imposibilă, («Vilva băilor»), o căsătorie ticluită din interes («Lada») — acesta este miezul conflictual al celor două schițe cinematografice, asemănător în planul semnificațiilor metaforice cu cel din «Fefealeaga» și «La o nuntă»; în ultima lor expresie, toate cele patru episoade sînt nunți neîntîmplute sau nunți eșuate, simbol al unei vieți căreia i se refuză bucuria. Trup din trupul «Nunții de piatră», acest «Duh al aurului» ne-a ajutat să înțelegem mai profund tîlcul frumoaselor ambiții artistice ale celor doi cineaști care, la începutul drumului lor, au depus un jurămint de credință purității imaginii, capacității ei de a trăi dincolo de cuvinte, fără să se răzbune pe ele, ci doar luîndu-le locul.



La un pas
de reușită

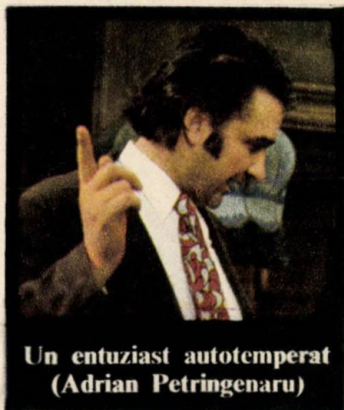
Tatăl risipitor

Seceta, fantomaticile trenuri ale foamei, stihiiile dezlănțuite ale naturii, intrarea țăranilor pe pământurile strămoșești, o mulțime de fapte și de evenimente care se interferează cu ecourile unui război nu demult terminat, dar care reverberează dureros și tragic în universul unui sat din anii '40. Un hotar de timp la hotarul incert al anotimpurilor. O lume se pregătește să se nască în chinuri, în dureri. O alta trage să moară, agățându-se cu disperare de rămășițele unui trecut care nu mai poate fi întors. De la acest hotar de timp începe povestea lui «Oaie și ai săi», poate cea mai frumoasă poveste din lumea satului, pe care

i-o datorăm lui Eugen Barbu, încredințată spre ecranizare unui regizor debutant în filmul artistic de lung metraj, Adrian Petringenu. Dar «marele risipitor» al acestui film, risipitor cu harul său, este Toma Caragiu. Fără el, Oaie n-ar fi de închipuit. Caragiu dă aici un adevărat recital de interpretare într-un neașteptat registru dramatic. Oaie al său e sfătos sau violent, vesel sau trist, hîtru sau bănuitor, cu priviri pline de înțelesuri, cu gesturi și reacții cumpătate, temeinice, țăărănești. Puțin, foarte puțin a lipsit ca să salutăm în acest debut un film foarte bun.

regizorul

Cu pași prudenți



Un entuziast autotemperat
(Adrian Petringenu)

M-a tentat odată ideea unui panoramic al debuturilor privite nu în funcție de timbrul profesional al proaspeților autori, ci după tonul cu care aceștia își revendică dreptul de a fi luați în seamă. Avem, orice s-ar spune, și orgolioși pretimpurii de-ați la arta de a se bate cu pumnii în piept, și orgolioși înțelepți și prudenți care pipăie locul de șapte ori înainte de a face un pas. Din cîte îl cunoaștem pe Adrian Petringenu, din scrierile sale de critic de artă, din filmele de animație sau scurt-metraje, mă așteptam după debutul său în filmul artistic să-l gădesc un loc în acel panoramic imaginar — cam prin a doua familie. Spre surprinderea mai multora, Petringenu și-a compus o adevărată strategie a precauției.

«Tatăl risipitor» este filmul unui cineast care preferă să-și sacrifice propriile intuiții și revelații, decît

să se trezească purtat de valul unui entuziasm pe care, eventual, nu l-ar putea controla. Este filmul unui cineast răbdător și zgîrcit cu sine însuși, care își propune, poate dintr-o exagerată modestie, ar spune unii, să asimileze trainic marele lecții ale cinematografului și pe urmă să le experimenteze. Este un recital al cumpătării acest «Tată risipitor», întretăiat însă — atenție, și aici este vorba de o strategie — de cîteva dovezi peremptorii că ne aflăm în fața unui talent matur: accente bine distribuite, crescendo-uri dramatice alternînd cu scenele de calmă respirație, simț al picturalității cadrului, al relațiilor dintre personaje. Proiectată pe fundalul unui astfel de travaliu regizoral, drama eroului lui Eugen Barbu, Oaie, devine o povestire cinematografică cu sensuri ce se îndreaptă coerent, limpede, către ceea ce am putea numi o dramă a înțelegerii prea tîrziu.

Memento '74

De-a hoții
și
agenții...



Agentul straniu

O puternică organizație de spionaj, să-i zicem economic, este hotărâtă, prin orice mijloace, să pună mina pe un nou produs românesc, înrudit cu Gerovitalul. Pățaniile agentului straniu, în țară și peste hotare, acolo unde se află pericu-

loasa organizație, cu șefii ei diabolici, cu ucigașii ei fără milă, cu vampa ei pusă să ia mințile trădătorului prezumtiv (care-i chiar agentul), pățaniile agentului, deci, nu sînt atît de stranii cît pline de, cum să-i zicem, de surprinzătoare...

surprize. Și spectatorul, precipitat în mijlocul unei incredibile aventuri, se tot întreabă la acest film unde, unde se termină parodia și unde începe... «Piersic în țara minunilor»?

Derutantă, plină de neprevăzut — evoluția cinematografică a lui Savel Știopul. Nimic, nici o intenție, nici o frază din trecutele sale filme nu lăsau loc bănuiei că ar putea deveni cîndva prizonierul peliculelor polițiste. După «**Aproape de soare**», sfioasă încercare de a se alătura celor care dădeau tonul filmului de actualitate al anilor '60, cineastul se instalează într-o zonă artistică unde se părea că nu cunoaște stînjeneala: universul delicat al relațiilor dintre generații, timpul — permanent subiect de meditație, domoala, poetica alunecare de la o vîrstă la alta și dintr-un anotimp în altul, se anunțau temele predilecte ale lui Savel Știopul, așa cum ni le înfățișau filmele unui real succes de prestigiu, «**Anotim-**

regizorul Capcanele filmului polițist



Prea aproape de aventură
(Savel Știopul)

puri» (1963), și «**Ultima noapte a copilăriei**» (1966). La o distanță de cîteva ani, după o prea lungă absență, în 1973, regizorul plonjează pe platourile polițier-ului, filmează «**Aventuri la Marea Neagră**», cu o vizibilă și pe alocuri agreabilă pornire de a omagia unele modele de senzație. Autorul cade însă în capcanele acestei aventuri; cel de al doilea film polițist semnat de Știopul, «**Agentul straniu**», ne apare puternic marcat de efortul luptei cu poncifurile genului, de nesiguranța cu care a transplatat unele ticuri mai noi ale producției facil-spectaculoase de pe mapamond. Să sperăm că în anul viitor cineastul se va întoarce la adevăratele sale unelte.



Uzina,
o școală
a vieții

Un zîmbet pentru mai tîrziu

«Un zîmbet pentru mai tîrziu» este filmul luptei între vechi și nou, în viața noastră socială din anii de început ai construcției socialiste. Eroul principal e un muncitor, un maestru oțelar. Dar, mai presus de profesiunea lui, el este un om al unei lumi noi, un om al vremii

sale, incapabil să-și separe viața de cea a oamenilor din mijlocul cărora trăiește. Acțiunea se petrece într-o oțelărie și în preajma ei, dar, mai mult decît acolo, acțiunea e în oameni, în suflătele și în gîndurile lor. Sigur, dificultățile sînt inerente. Sigur, erorile sînt

posibile. Dar ele nu pot dăinui. Mai devreme sau mai tîrziu, oamenii găsesc în ei, în partidul lor, resursele morale pentru a depăși momentele de impas, demonstrație elocventă că societatea noastră poate depăși întîmplătoarele și trecătoarele erori.

Prezența pe genericul unui film, a unui nume de documentarist, poate fi în sine o garanție a autenticității faptelor de viață care traversează ecranul, a șanselor reduse pe care le are plăsmuirea artificială a raporturilor umane. Prezența unui nume cum este cel al atît de exigentului Alexandru Boiangiu dublează miza. Cu acest sentiment l-am întîmpinat acum șapte ani cînd a debutat în lung-metrajul artistic, realizînd acel film deloc de neglijat numit «Maiorul și moartea».

Solidari cu gîndurile de atunci ne-am aflat și în fața celui de-al doilea film de ficțiune al lui Boiangiu, «Un zîmbet pentru mai tîrziu», incitantă dezbatere

regizorul

Girul documentaristului



Miza: filmul de actualitate
(Alexandru Boiangiu)

cu implicații politice și etice pe tema continuei perfecționări a relațiilor noastre de viață și de muncă. Regăsim în acest film pasiunea lui Alexandru Boiangiu pentru acțiunile care angajează forța bărbătească a deciziilor, pentru oameni care vorbesc puțin și fac mult, pentru cei care nu ocolesc duritatea examenelor de conștiință atunci cînd gîndurile se pun mai greu de acord cu fapta. Un film sever, încordat, dar din care nu lipsește căldura umană. Regizorul care a filmat cîndva o «Noapte a bărbaților» pe notele tandre ale melodiei «Să nu uităm trandafirii» nu se dez-
minte.

Memento '74

Viață
fără
de
moarte



Nemuritorii

13 cavaleri ai jurământului depus, ai onoarei, străbat Europa de acum mai bine de trei secole, în drum spre țară. Dar acest drum lung al întoarcerii nu este o plimbare, o cavalcadă neîntreruptă. Asupra lor — materializînd jurămîntul față de Mihai Viteazul, domnitorul celei dintîi Românii unite din istoria poporului nostru — poartă stindardul armatelor cîndva atît de glorioase ale lui Mihai.

Pribegind în căutarea drumului spre casă, înfruntînd încercări după încercări, recapturați de foștii și mai noii dușmani, cavalerii onoarei înving obstacolele, hăituiala, foameta, mizeria. Secretul victoriei lor asupra aprigii condiții a momentului este moralul și credința într-o cauză, în destinul poporului.

Realizarea lui Sergiu Nicolaescu este într-adevăr un film de acțiune, dar nu un simplu film de aventură.

Pentru că acțiunea, spectacolul dinamic, adesea palpitant, sînt, ambele, puse în slujba unei mize morale, a unui sentiment puternic, dominant: dragostea de țară.

«Regizorii»,
portrete de
Magda MIHĂILESCU

În dezbateri, filmul românesc

«Operele de literatură și artă au menirea de a înfățișa cât mai fidel, în limbajul lor propriu, realizările, preocupările, aspirațiile, gândirea și simțirea maselor largi populare; ele trebuie să se inspire permanent din izvorul viu al realităților sociale și naționale ale țării noastre».

(Din Programul Partidului Comunist Român)

Ținta filmelor de actualitate:

Actualitatea



Nu-i joc de literă, nu-i
truvai gazetăresc,
sublinierea din titlu
cuprinde însuși de-
zideratul, țelul spre
care tinde o cinema-

tografie hotărâtă să-și înțeleagă,
astăzi mai mult ca oricând, menirea.
Pași în ritm cu vremea făcea arta
încă de la picturile rupestre, de la

A fi artist contemporan
înseamnă a înțelege actualitatea
ca un act vital,
devenit propria-ți cauză

Protagonista filmului: Țubirea («Muntele ascuns» în regia lui Andrei Cătălin Băleanu)



Actualitatea

instantaneul cu bizonii încrustați în piatră, ca plan de acțiune și mai puțin ca ecou, sau «ogîndire», cum îi spunem noi azi. Pe timpul actualităților din Tassili, acordul sau acordul artei cu viața «cetății» nu avea un nume, el se realiza spontan, ca respirația artistului, pînă să ajungă și aspirația sa majoră. Vointa sa creatoare. **«Conștiință clară a prezentului»** o numește Arnold Hauser, considerînd-o trăsătură ce definește spiritualitatea modernă. «Lucrurile legate de momentul prezent oferă o semnificație și o valoare specială pentru omul

litate și efortul artistului de a trezi intensitatea maximă a acestui interes, **ACTUALITATEA** se revarsă dintr-o definiție uscată într-un torent, scris cu majusculă de viață însăși ce-și stabilește «cursivele». Corpul de literă. Prioritățile. Depinde deci de creator cum crește ori scade temperatura recepției. Publicul e bun conducător de electricitate a prezentului.

Angajarea cinematografului românesc pe drumul actualității nu-i doar imperativ de moment, așa ca să fim în spiritul vremii, pentru că se poartă genul. Tot mai mult starea de necesitate a tematicii contemporane devine la noi o stare de normalitate. Un fel de vocație a cineaștului pentru limba prezentului, a prezentului țării sale, un

Constantin Stoiciu și Andrei Blaier (cu reușite mai vechi, dar încă actuale sub raportul cîștigului artistic: «Diminețile unui băiat cuminte» și «Apoi s-a născut legenda»); se numesc **Petre Sălcudeanu** și **Mircea Moldovan** (cu o certă vocație a firescului narațiunii și portretelor din «Vifor-nița»). Se numesc **Mihai** și **Șerban Creangă**, ambițios angajați pe un drum mai dificil, dar vital pentru înțelegerea spiritului vremii noastre: dezvoltarea problemelor sociale majore («Proprietarii»); ei se numesc **Petru Popescu** și **Lucian Bratu**, cu un elegant «Drum în penumbră». Și, mai recent, convertit de filmul de actualitate, **Constantin Chiriță**, cu un scenariu «Despre o anume fericire» reali-



O societate matură care își poate rezolva «cazurile»
(«Filip cel bun» în regia lui Dan Pița)

secolului XX» — postulează sociologul, critic de film totodată. «Lumea spirituală contemporană e pătrunsă de ideea actualității, așa cum lumea Evului Mediu era pătrunsă de transcendență, iar iluminismul de ideea de viitor». Chiar dacă definiția sună cam pretențios, un lucru e sigur: actualitate înseamnă semnificație a prezentului și nu consemnare calendaristică, prezentă conștientă solicitînd (după **Mihai Ralea**) «gradul cel mai intens al interesului nostru». Întregit astfel, din cele două direcții convergente: receptivitatea societății noastre la ideea de actua-

fel de aspirație interioară nu supusă cererii pieței și producătorului (cum a ajuns, din păcate, să se comercializeze în Occident pînă și ideea filmului politic). Avem cîțiva creatori autohtoni, scenariști și regizori ce nu mai pot trăi în afara deceniului lor tematic. Puțini, e drept, dar lor le datorăm configurația actuală a filmului românesc contemporan, înscriserea noastră mai consecventă, în planurile studiourilor, cu subiecte la zi. Acești însuflețiți reporteri ai actualității se numesc **Ioan Grigorescu** și **Virgil Calotescu** (cuplul inspiratului, viu-polemicului «Subteran»); ei se numesc

zat de **Mihai Constantinescu**. Ei se numesc **Francisc Munteanu** — cu un foarte bun scenariu pentru «Dragostea începe vineri», încă nu și cu un film propriu care să întregască propensiunea spre eroi și povești contemporane, sau **Mircea Drăgan** cînd înregistrează dinamica «Explozie»; se numesc **Timotei Ursu** — care după o «decolare» cinematografică foarte promițătoare susține un zbor mai avîntat și mai continuu pe micul ecran; se numesc **Maria Callas Dinescu** (cu melodrama convingătoare din viața satului «De bună voie și nesilit de nimeni»); se

numesc **Andrei-Cătălin Băleanu** cu o poveste de iubire a zilelor noastre, sau **Dan Pița** angajat și el în aceeași direcție cu un portret contemporan («Filip cel bun»); se numesc documentariștii **Alexandru Boianțiu** («Un zîmbet pentru mai tîrziu») sau **Constantin Vaeni** cu «Așa s-a născut orașul», scurt-metraj pe care eu îl consider echivalentul unui mare film artistic despre construcția socialistă. Enumerare incompletă, desigur, pentru că i se adaugă în permanență nume noi hotărîte să cucerească poziții-cheie pe frontul timpului prezent. Pătrundem tot mai adînc într-un teren fertil, consolidîndu-ne și artistic ofensivă. Din prospecții timide ale actualității, sondajele recente scot la iveală prețios mine-

exemplu, repararea unei nedreptăți și lupta pentru omnia socială, («Trei scrisori secrete», «Proprietarii») sau integrarea — temă mai dificilă — a tînărului în colectivitate («Decolarea», «Dragostea începe vineri»). Chiar cînd procesul e mai abstract — înțelegerea unui mod nou, «de-a fi fericit» nu în dauna, ci în folosul colectivității, nu căutînd să obții de la ea maximum de profit egoist, ci stabilind cu ceilalți un dialog de solidaritate neipocrită, generoasă — raportul e pus în termeni umani, concreți, deci sensibili. Morala socialistă se afirmă în acțiune și gesturi cotidiene, nu în vorbe, în declarații de principii. De aici o tot mai bună rentabilitate artistică la tinerii și maturii noștri creatori de filme

mod inteligent de a-și fructifica fantezia, de a nu se cheltui în fleacuri, și a da vieții sale (chiar aparent plicticoase, de provincie) un rost spiritual, socotind-o ceva mai mult decît o prelungire biologică. Eroul nostru înțelege la fel fericirea, asemenea personajului din filmul lui Zanussi, biologul din «Structura cristalului» sau ca fizicianul din «9 zile dintr-un an». Ei fac parte din aceeași familie spirituală, sînt rodul unei etici noi pe care numai o lume nouă, bine orînduită, o poate profesa.

De fapt, acest gen de personaje sînt în viață și pe ecran adevărații contemporani ai noștri, chiar dacă nu și-au pus în aplicare toate inovațiile, nu lucrează cu toate sincrofazotoarele civilizației socialiste. Contemporani, pentru că înțeleg actualitatea nu ca pe un dat de «plan» înscris în cincinale, ci ca pe o coordonată constantă a preocupărilor lor, ca pe un act vital al persoanei devenită una cu cauza colectivă. Un asemenea erou este un «comunist de omenie», cum îl numește tovarășul Nicolae Ceaușescu. El este activistul Dîrdea (interpretat de Cornel Coman) din «Trei scrisori secrete», este și bonomul, dar exigentul meșter din «Dragostea începe vineri». Începe să apară, ca un rezultat al acțiunilor acestor eroi individuali și o colectivitate — erou de film, m-aș feri să-i zic «colectivitate-model» (ca să nu semene a schematizare), dar **colectivitate-modelatoare**, în orice caz. O colectivitate stimulatorie de energii, de inițiative, de individualități creatoare. O personalitate de prim plan care nu se mai pierde în ambianța generală a așa-zisului anonim colectiv ci, dimpotrivă, devine emanația, creația însăși a acestei colectivități. Colectiv funcționînd și pe ecran ca un curent de înaltă tensiune, transformator de energii umane, multiplicator de inteligențe individuale.

Aceste cîteva realități etice și estetice, care pătrund încă timid în filmele noastre, ne îndreptățesc să credem că cineășii încep să înțeleagă din ce în ce mai bine ce înseamnă **prezentul ridicat la pătrat**. La semnificația sa majoră. Actualitatea devenită dimensiune filozofică pentru o societate care construiește socialismul pe toate planurile realității materiale și spirituale. Din simplă oglindă cineastul devine tot mai mult o **conștiință** a timpului. prezent.

Alice MĂNOIU



O dramă pe drumul spinos al înțelegerii
(«Ilustrate cu flori de cîmp» în regia lui Andrei Blaier)

reu uman, relații tot mai semnificative, adevăruri ce nu sînt totdeauna vizibile cu ochiul liber. Începem să ne ridicăm la o treaptă superioară de înțelegere a reflectării, la ceea ce pretindea marele creator al teatrului politic modern, Berthold Brecht, artel, să arate «nu numai cum sînt lucrurile adevărate, ci și cum sînt cu adevărat lucrurile».

Din ce în ce realitatea convertită cinematografic e mai complexă, deci mai dinamică, mai conflictuală. În centrul interesului tematic stă un proces viu, nu o ilustrare didactică. Acest proces se cheamă, de

tinere. Adică de filme angajate simplu, firesc, optimiste în măsura în care optimismul nu înseamnă asigurări convenționale, cecuri fără acoperire semnate viitorului, ci «obligatii» la zi onorate cu luciditate și înțelegerea scopului. De aici echilibrul, măsura, optimismul neprefăcut al personajului și al creatorului contemporan. La rîndul lui, spectatorul crede sincer că inginerul care și-a pus în practică inovația («Pentru o anume fericire») va fi mulțumit, în continuare, pentru că el a găsit o cale de existență nu doar o anume soluție tehnică a momentului, un

Panoramic
românesc

Ce vom vedea în

'75

Ștefan cel Mare



Continuitatea ideii de «ființă națională»

Bazându-se pe o bogată documentație, scenariul este conceput pe liniile unei înfruntări decisive între sultanul Mohamed al II-lea, Ștefan cel Mare, înfruntarea având loc pe fundalul unei Europe agitate și dezbinată, în care un popor mic și curajos ține piept coteropitorilor otomani.

Conceput ca o vastă frescă istorică, filmul nu e mai puțin o pledoarie de actualitate în afirmarea idealurilor de independență și libertate ale poporului nostru. Regizorul **Mircea Drăgan**, co-autor al scenariului, împreună cu **Constantin Mitru** și **Valeria Sadoveanu**, a distribuit în rolul dificil al lui Ștefan cel Mare, pe actorul **Gheorghe Cozorici**, a cărui experiență în interpretarea unor roluri ale teatrului clasic poate fi hotărâtoare în această partitură majoră. Distribuția cuprinde de asemenea pe unii dintre cei mai cunoscuți actori ai ecranului românesc — **Toma Dimitriu**, **Sebastian Papaiani**, **Iurie Darie**, **Emanoil Petruț**, **Florin Piersic**, **George Motoi**, **Gheorghe Dinică**, **Violeta Andrei**, **Dina Cocea**, **Ana Szeles**.

Hyperion

Pe o temă eminesciană



Povestea unei imposibile iubiri în lumea laboratoarelor atomice. Scenariul **Mihnea Gheorghiu**, regia **Mircea Veroiu**.

O cercetătoare dintr-un institut de studii nucleare trăiește timp de un concediu o aventură la limita dintre fantastic și real. Pe ecranul televizorului, în afara emisiunilor transmise în mod obișnuit, apare chipul unui bărbat dispărut în urmă cu două decenii într-o explozie nucleară. Femeia se îndrăgostește de această imagine, de această existență posibilă și îl convinge pe un coleg și prieten apropiat, și el om de știință, să încerce să readucă, printr-un proces invers exploziei nucleare, imaginea bărbatului iubit din lumea umbrelor, în lumea reală, concretă. Regizorul acestui film, **Mircea Veroiu**, spune despre filmul la care lucrează: «Este o poveste de dragoste între o femeie matură și o imagine. O astfel de stranie iubire nu se poate consuma decât pe orizontul fragil care desparte sau ne desparte realul de fantastic». Și cu aportul decisiv al interpreților **Adela Mărculescu**, **Emmerich Schaffer**, **George Motoi**, **Simona Bondoc**, **Mitzura Argezi** și alții.

Dimitrie Cantemir



Cantemir, contemporanul nostru

Un film de **Mihnea Gheorghiu** și **Gheorghe Vitanidis**, dedicat unui voievod român, om de stat și cărturar cu faimă europeană în secolul al XVIII-lea. Este o epocă furtunoasă în această parte a continentului nostru, iar cărturarului i se cere să fie și diplomat și comandant de oști, în timp ce marea lui vocație — cultura — este doar un privilegiu. Dimitrie Cantemir a găsit timp pentru toate: a supraviețuit prezentului. Prin abilitate și înțelepciune a rămas în istoria țării și a culturii universale. Prin studiile sale, dintre care cea celebră «Istorie a Curtii Otomane», este cunoscut în toată lumea.

Filmul va fi o privire contemporană într-o epocă agitată, în centrul căreia se află un voievod român, un om de o dimensiune renașcentistă. În rolul voievodului cărturar va apare **Alexandru Repan**, aflat la al doilea rol important în film. Parteneri: **Iurie Darie**, **Ioana Bulcă**, **Irina Gărdescu**, **Emanoil Petruț**, **Victor Rebenjiuc**, **Ilarion Ciobanu**, **Amza Pellea**, **George Constantin**, **Ion Popescu-Gopo**, **Dina Cocea**, **George Calboreanu**, **Liviu Ciulei**, **Carmen Stănescu**, **Constantin Rauțki**, **Ion Besoiu** și alții.

Pe aici nu se trece



Epopoea unor tineri eroi

Eroii filmului sînt cadetii unei școli militare de ofiteri de rezervă. Sîntem în **August 1944**. Evenimentele se precipită și peste noapte tinerii elevi trebuie să treacă de pe terenul de instrucție pe cîmpul de luptă. Pregătiți sau nu, ei trebuie să se bată nu cu ținte de carton, nu cu gloanțe oarbe și nu la fluierul instructorului. Peste noapte adolescența s-a încheiat, căci după o angajare cu inamicul, așa cum nu scrie la carte, în care dușmanul nu stă acolo unde l-a pus instructorul, cadetii sînt deja oameni maturi. Filmul, scris de **Titus Popovici**, e realizat de **Doru Năstase**, iar personajul principal, singurul personaj al filmului, este înaltul patriotism, marea putere de dăruire și sacrificiu a poporului nostru pentru apărarea gliei strămoșești. Filmul ne va aduce tuturor aminte că oriunde și ori de cîte ori a fost nevoie, de-a lungul dramaticei și spectaculoasei noastre istorii, s-a spus într-un fel sau altul: «pe aici nu se trece». În distribuție: **Silviu Stănculescu**, **Cornel Coman**, **Ilarion Ciobanu**, **Sorin Lepa**, **Mihai Mereuță**, **George Motoi**, **Ana Szeles**, **Vlad Rădescu**, **Vladimir Găitan**, **Ștefan Velniciuc** și alții.

Panoramic
românesc



Caracterul țării de caracter

Reporterul plin de acuitate și avid de excepțional care este **Ioan Grigorescu** a ținut să pună chiar în titlu ceea ce subiectul conținea ieșit din comun și exotic, în sens istoric: descoperirea, în 1946, în curtea unui țăran prahovean a unui schelet de mastodont. Dar episodul respectiv e doar o metaforă, fiindcă subiectul propriu-zis al filmului e altul. Metaforic și exotic prin titlu, «Mastodontul» e prin acțiune... un film de acțiune. Deși regizorul **Virgil Calotescu** a ținut să precizeze că «Mastodontul» nu e pur și simplu un film de aventuri. Oricum noi ne bucurăm cu anticipație că nu e vorba de niste aventuri legate de vreo invenție foarte secretă, după care ar alerga tot mapamondul. Nu, aici e vorba de ceva ce cunoaște toată lumea: petrolul. Doar că aici petrolul nu e numai nervul motoarelor, e chiar nervul-motor al filmului. **Toma Caragiu, Dan Nuțu, Jean Constantin, Emil Botta și Ernest Maftei** și-au propus să ne țină cu «sufletul la gură», cum se spune. Și noi credem în ei.

Mastodontul

Orașul văzut de sus

Monica, Maria... Iată un început de dinastie în cheia lui «M» propus, după «Drum în penumbră», de noul film al lui **Lucian Bratu**, «Orașul văzut de sus». Cît despre deosebirile dintre cele două eroine, ea nu ține pur și simplu de faptul că a doua ar fi ieșit din penumbră la lumină. O anumită lumină există și în viața Monei, după cum penumbra se perpetuează în existența Mariei. Deși ea este o autoritate locală, aleasă primărită, penumbra persistă fiindcă, pe măsură ce eroina se înalță spre lumină, se înmulțesc și «problemele». Ele devin mai complexe, raporturile cu oamenii mai complicate, apar chiar adversarii. Unul din aceștia, personaj important în viziunea scenariștilor **Marcel Păruș** și **Dumitru Solomon** intră în conflict direct cu primărita. Și totuși, atent la nuanțe, Lucian Bratu afirmă răspicat: «Vreau să spun că Topol-niță nu e totuși un personaj negativ. Eu nu recunosc existența unor asemenea personaje». Drumul în penumbră continuă deci, tot în compania **Margaretei Pogonat**, care are alături de data aceasta pe **George Constantin, Ilarion Ciobanu, Zephy Alșec și Aurel Giurumia**.

Condiția femeii curajoase



Muntele ascuns



Marea familie a șantierului

Un debut în filmul artistic de lung metraj al tânărului regizor **Andrei Cătălin Băleanu**. Scenariul lui **Mihai Creangă** își plasează acțiunea în decorul hidrocentralei de la Lotru, unde se înfruntă și se confruntă două generații de constructori: părinți și copii.

Filmul e într-un fel povestea familiei șefului de șantier. În viața acestor oameni există un echilibru, o forță interioară, un sentiment al solidarității deosebit de puternic, pe fundalul mării familii care este șantierul. Pe scurt, familia șefului de șantier e o familie fericită. Neprevăzutul, cu implicații grave, care tulbură acest echilibru, apare odată cu venirea pe șantier a băiatului din prima căsătorie a soției. E un băiat-problemă, un băiat care nu se înțelegează ușor în viața șantierului. Filmul se constituie, astfel, ca niște variațiuni pe tema dragostei, pe fundalul unei vieți colective, de muncă, tot așa de unitară în diversitate ca o viață de familie.

În distribuție: **George Constantin, Dana Comnea, Octavian Cotescu, Tamara Cretulescu, Constantin Rautchi, Horațiu Mălăieș, Albert Kietzel, Marina Ploaie, Ștefan Tapalagă.**

Toamna bobocilor

L-am reîntâlnit pe **Mircea Moldovan**, la multe zile după începerea filmărilor — întors în București de pe meleaguri brasovene și revenit la calmul său obișnuit. Pentru că, înainte de primul tur de manivelă la «Toamna bobocilor», el ne spusese: «Mi-e frică, e prima dată când mi-e frică la intrarea în producție». Oricît ne-am mira, frica era de comedie. Deși lucrarea de diplomă a lui **Mircea Moldovan** se intitula «Jocul oamenilor mari», și era o comedie, filmele cu care el s-a impus atenției generale — «Frații» și «Vifor-nița» — au fost atît de acuzat dramatice, încît au alungat chiar din gîndul regizorului orice idee de contact cu alt gen. Se vede însă că noul scenariu al lui **Petre Sălcudeanu** l-a făcut pe regizor să se întoarcă la vechea lui pasiune. Apoi actorii și actrițele, cărora e suficient să le citim numele: **Marin Moraru, Dumitru Furdui, Draga Olteanu, Sebastian Papaiani...** Subiectul? Să spunem că e vorba de trei tineri absolvenți ai unor facultăți care, prin repartițiile primite, ajung departe, la 600 km de Capitală. De aici începe de fapt filmul și, sperăm noi, de aici înainte se risipește și teama de comedie a regizorului.



Viața la țară în 1975

Panoramic
românesc

Aproape
de științific,
aproape
de fantastic



«Pasărea Phoenix», un film de **Gopo**, o glumă cu un martian «à la **Etaix**», rătăcit într-un muzeu științifico-fantastic. Autorul «Omulețului», al filmelor «Pași spre lună» și «Faust XX» revine pe platouri după o lungă absență. Și vrea să realizeze, după cum spune el, «o comedie aproape științifică, aproape fantastică».

Comedia ține de faptul că un mar-

tian, cu înfățișare de om, se întâlnește cu un director de liceu, cu elevii lui, cu o frumoasă fată care e ghid de muzeu, cu doi îndrăgostiți, bineînțeles, așa cum s-ar întâlni un martian cu niște pămînteni. Partea fantastică a filmului ține de scopul vizitei lui pe pămînt: aflarea secretului rachetei interplanetare pe care o visează, o proiectează, ba chiar o construiește un foarte simpatic profesor de liceu, pe cît de simpatic pe

altul de timid. Un secret greu de aflat pentru că deocamdată ține doar de fantezia lui **Gopo**, în dubla calitate de scenarist și regizor. Și firește de talentul interpreților săi: **Dem Rădulescu**, în chip de extraterestru, **Vasilica Tastaman**, **Cornel Coman**, **Geo Saizescu**, **Jorj Voicu**, **Draga Olteanu**, **Puiu Călinescu**, **Andrei Bacalu**, toți ca pămînteni, și **George Mihăiță**, un pămîntean născut în cosmos.

Pasărea Phoenix

Ilustrate cu flori de cîmp



Nechibzuința și capcanele ei

Un film de dragoste, dar nu un «love story». Mai degrabă povestea pașilor greșiți ai unei fete, care greșește din prea multă dragoste și dintr-o greșită înțelegere a dragostei. E apoi o altă poveste de dragoste care sîrșește chiar înainte de a fi început. Și, în al treilea rînd, e o nuntă văzută ca un ritual și ca o înclinare a dragostei, care slujește ca fundal pentru întâmplările din film.

Regizorul și scenaristul **Andrei Blaier** precizează: «Va fi nu un film de dragoste, ci un film despre dragoste. Un film despre sentimente, dar deloc sentimental. Un film despre nevoia de a apăra puritatea dragostei. Eroii sînt atît de tineri încît orice compromis lasă urme adînci în ființa lor.»

Un tînar și foarte popular actor, **Dan Nuțu**, actor de teatru, dar mai ales de film, detine rolul principal, alături de o debutantă foarte promițătoare, **Elena Albu**. Pe generic mai figurează: **Eliza Petrăchescu**, **Draga Olteanu**, **Carmen Galin**, **Gheorghe Dinică**, **George Mihăiță**, **Ana Ciclovă** și alții.

Actorul și sălbaticii



Actorul, cetățean al Artei

Un mare comic al Bucureștiului dinaintea celui de-al doilea război mondial, un mare animator al teatrului satiric și «variété-ului sarcastic», cum i se spunea pe atunci, pregătește un spectacol de anvergură. Își rezervă pentru sine un scheci, unul singur, de fapt un monolog în care celebrul comic nu va fi de astădată deloc comic, ci de o dramatică previziune. Căci scheciul lui este un avertisment, o șarjă împotriva fasciștilor care se pregăteau să ia puterea, o șarjă pe care producătorii spectacolului nu vor s-o lase să se audă pe scenă, de teama represaliilor. Dar monologul trece rampa și, de aici, întâmplări după întâmplări, în cascadă, întâmplări deloc imaginare, căci evenimente similare au avut loc într-adevăr. Scenaristul **Titus Popovici** le-a transpus într-o poveste care întregeste epopeea sa cinematografică a luptei pentru eliberare, iar regizorul **Manole Marcus** lucrează în prezent la finisarea peliculei. Rolul principal, un rol cu care te întâlnești o dată în viață, după propria mărturisire a interpretului, a fost scris special pentru **Toma Caragiu**. Alături de el vor mai apare: **Mircea Diaconu**, **Mircea Albulescu**, **Margareta Pogonat**.

Elixirul tinereții

Cităm începutul primei secvențe din scenariul lui A. Andrițoiu, N. Ștefănescu și B. Merovici, pe care regizorul Gheorghe Nagy îl transformă în film: «Aparatul panoramează pe fațada unui liceu vechi cu arhitectură de la sfârșitul secolului trecut. Coboară pe ușile principale de la intrare. Prin fața aparatului trec grupuri voioase de copii. Printre copii își fac loc grăbiți doi bărbați în vârstă. Cei doi bătrâni se opresc în dreptul unei uși masive și așteaptă. Din spatele aparatului apar încă doi-trei bătrâni. Aparatul face un scurt panoramic pe ușa pe care este pus un afiș: **Promotia 1924**. Ușa se deschide și apare un alt bătrân cu un clopotel în mână.» Tot clou-ul filmului este că acești numeroși bătrâni, veniți să-și serbeze semi-centenarul absolvenței, întineresc cu toții grație unui leac miraculos inventat de un savant la rîndul său bătrîn. Totuși, filmul mai are un atu important: apariția lui **Florin Piersic** și a **Anei Szeles**. «Elixirul tinereții» va fi în același timp un foarte bun prilej pentru ca machiajul și imaginea filmului, ilustrînd preferențele uimitoare pe care le trăiesc eroii, să-și arate întreaga lor măiestrie.

Tinerețe, dragă-mi ești!



Panoramic
românesc



Despre război,
despre dragoste

«Alexandra» e un film de război și în același timp un film de dragoste. «Până acum, spunea regizorul într-un interviu pe care ni l-a acordat în timpul filmărilor, eroii din filmele mele erau victimele oarecum pasive ale unor situații dramatice, pe cînd acum am de a face cu oameni voluntari, activi și care, pînă în clipa morții, știu ce vor». Într-adevăr, lectura scenariului, pe care **Iulian Mihu** însuși l-a compus după romanul lui **Laurențiu Fulga**, ne convinge că eroii săi, și mai ales eroina, Alexandra, știu ce vor aîlt în război cît și în dragoste. Vom urmări astfel un bărbat care vine pe frontul antifascist minat de sentimentul datoriei și o femeie care-l urmează din dragoste. Pentru că, spunea tot Iulian Mihu, «dragoste fără fidelitate nu există». În rolurile principale ale filmului, **Violeta Andrei, Romeo Partenie, Cornel Patrichi, Aristide Teică...** Printre vedetele filmului trebuie deasemenea să trecem imaginea color a lui **Alexandru Intorsureanu** și **Gheorghe Fischer**, și ei fideli colaborări cu Iulian Mihu.

Alexandra și infernul

Zidul

Despre ideal,
despre sacrificiu



Un film despre lupta unui antifascist, filmul unei experiențe puțin obișnuite: pentru că tinărul din «Zidul» — asemenea celui din realitatea de acum peste 30 de ani — este literalmente zidit într-o cameră. Aici va trebui să tipărească de unul singur (printr-o filieră subterană i se asigură contactul cu cei din afară) un ziar ilegal, împotriva ocupanților germani în timpul celui de-al

doilea război mondial. Poliția pune tot arsenalul ei în joc ca să descopere «tipografia». Peripețiile sînt multiple pentru filiera antifascistă, iar pentru tinărul tipograf experiența aceasta este crucială. Un film de luptă a omului cu un sistem politic, dar și de luptă a omului cu sine.

Scenariștii sînt **Dumitru Carabăț** și **Costache Ciubotaru**, iar regizorul este un binecunoscut do-

cumentarist, **Constantin Vaeni**, care debutează în filmul de lung metraj. Debutanți sînt și doi dintre interpreții principali: **Gabriel Osi-ciuc** și **Camelia Pavlovici**. Alături de ei, cîțiva actori de film consacrați: **Gheorghe Dinică, Victor Reben-giuc, Radu Nicolae, Mitică Po-pescu, Gina Patrichi, Ileana Stana Ionescu, George Mihăiță** și însuși regizorul **Constantin Vaeni**.

Filip cel bun

Trezirile unui adolescent



Filip cel bun nu e tatăl lui Alexandru Macedon. E cu totul altcineva. El e un băiat din zilele noastre, rudă bună cu Vive din «Diminețile unui băiat cuminte». Are și el o mamă, un tată, o soră, un grup de prieteni și o mutră care-l dezavantajează în relațiile cu fetele, urîtel ca alții alții, fiindcă-i timid se încurcă în explicații, nici n-a reușit la facultate, iar cînd e vorba de o bătaie, el e cel bătut. Filip cel bun se

întreabă, se întreabă pe ce lume trăiește, cum «devine cazul» cu obligațiile, cu banii de buzunar, cu cele ce vede acasă și în lume. Pe scurt, Filip vrea să cunoască viața, să-și câștige pîinea și să fie și el cineva. Cîstît. În această poveste, cu un băiat cu o teribilă încurcătură de viață, Filip este **cel bun**, fiindcă ajunge la înțelegere, fiindcă înțelege că nu se poate trăi oricum, că ceilalți nu reprezintă doar imprevizibilul

cu care trebuie să dai piept, ci lumea, societatea, însăși viața, rostul fiecărui dintre noi. «Filip cel bun» este filmul unor cineaști foarte buni: scenaristul **Constantin Stoiciu** și regizorul **Dan Pița**; filmul unor actori foarte buni: **Mircea Diaconu, Vasile Nitulescu, Ica Matache, Lazăr Vrabie, Ileana Popovici, Draga Olteanu, Gheorghe Dinică** și alții.

Tată de duminică

Numele? Danu Mircea. Vîrsta? 45 de ani. Starea civilă? Divorțat, adică în curs de divorț. Am un copil de 12 ani. Profesia? Inginer auto-mecanic.

Omul care răspunde la aceste întrebări e «tată de duminică». El mai are și alte răspunderi și mai ales trebuie să răspundă la multe din întrebările fiului său, rostite sau nerostite. Un tată de duminică pentru un copil de duminică, un copil care întreabă dacă în celelalte zile ale săptămînii cuvîntul «tată» se pronunță tot «tată». Mai există în acest film și un alt tată, un tată de toate zilele, altfel procuror de profesie, care susține despre sine că e «un om drept» și pe care fiul îl întreabă dacă «drept e tot una cu bun». Important e că, dincolo de tot și de toate, în finalul acestui film care s-ar mai putea numi «Atenție, copii!» sau, la fel de bine, «Atenție, părinți!», unul din eroii filmului ajunge la concluzia că: «Important e să nu-i mințim pe copii, ca să nu învețe de la noi să mintă. Înțelegi ce e important?» La această întrebare se străduiesc să răspundă regizorul **Mihai Constantinescu**, co-autor și al scenariului, împreună cu **Octav Pancu-Iași**, cu concursul actorilor **Amza Pellea, Radu Beligan, Gina Patrichi, Margareta Pogonat** și alții.

Despre o anume copilărie



Filmul politic „de acțiune”



În spatele
«cazului» polițist
se află un alt «caz»:
«cazul» și procesul unui sistem



Ce se află în paharul acela pe care — într-o faimoasă scenă — unul din personajele lui Hitchcock îl duce pe o tavă soției sale? Ce se află în paharul acela plin cu un lichid de un alb orbitor? Lapte, desigur, dar numai lapte?

Nu cumva în lapte... Nu cumva bărbatul acela... Bărbatul acela care dăduse până atunci toate semnele că ar dori să scape de ea... Ce se află în pahar? Ce să se afle? **Lapte**, numai lapte, după cum vrea până la urmă scenariul. Ba nici măcar lapte în realitate — după cum explică bunul Hitchcock — doar

un bec aprins ascuns în paharul vopsit în alb (dumnezeule, ce tehnică!), așa încît paharul acela filmat să sară în ochiul spectatorului, să-l împingă (vezi becuțelul lui Pavlov, dacă tot e vorba de becuri...) la asociație, la asociația și gîndul atît de necesare că acolo s-ar putea ascunde ceva, la tensiunea cumva puerilă, dar de efect sigur: o otrăvește sau nu? Scenă clasică, «polițism» clasic: misterul (cine e asasinul?) sau suspens-ul (va fi sau nu prins?) contează în primul rînd aici și rămîn suverane pînă la sfîrșit. Spectatorul e chemat la un joc al minții, e provocat la raționamente și deducții făcute în genere de pe poziția detașată a omului care știe că e la film și că îi este propusă spre dezlegare o șaradă. Legătura afectivă, emoțională, cu personajele și cu trama de pe ecran e ca și inexistentă. Iar îndelung cîntatele fioruri resimțite de o parte a publicului la unele din filmele lui Hitchcock, de pildă, nu sînt decît scontatele emoții «viscerale» obținute pe baza unei tehnici abile.

«Cazul»

din spatele «cazului»

Dar în flaconul acela în jurul căruia se învîrte la un moment dat «intriga» din «**În numele poporului italian**» (film pe care l-ați văzut acum cîteva luni)? Ce se află în flaconul acela? Ce să se afle decît **ruhenol**, adică un drog, adică pilulele cu «ajutorul» cărora se sinucide o tînră. Pînă a se descoperi, însă, că e vorba de o sinucidere, se bănuiește o ucidere. Se cercetează. Există un suspect. Și supozițiile de rigoare. Și eforturile suspectului de a produce alibiuri, de a fi scos din «afacere». E vorba, în fond, tot de o mostră de «polițism». Dar una de o factură aparte. Sîntem departe de exemplul amintit din Hitchcock și sîntem departe nu doar de exemplul acesta particular, ci de însăși categoria generală de «polițism» pe care o ilustrează el.

Deoarece «**În numele poporului italian**» începe, continuă și se sfîrșește ca un film «polițist», da, însă nu este **numai** un film polițist. Deoarece întrebarea mecanică, reflexă: cine a ucis? — nu e decît punctul de plecare spre meditația mai adîncă, spre întrebările mai complicate: de ce s-a întîmplat ceea ce s-a întîmplat?; nu cumva

în spatele unui «caz» aparent de rutină pot, trebuie să fie căutate resorturi sociale și morale altfel trecute sub tăcere? Deoarece filmul face finalmente tocmai această demonstrație: că în spatele «cazului» polițist se află un alt «caz».

Ancheta polițistă devine o anchetă socială, în toată povestea — horribile dictu! — cadavrul nu mai contează, nu mai contează poate pentru spectator nici dacă suspectul se va disculpa sau nu, contează numai viața acestui suspect, revelată treptat în ceea ce avea ea ascuns pînă atunci. Privirea stă ațintită asupra «boss»-ului a cărui imagine onorabilă se deteriorează pas cu pas, căci «boss»-ul face discret, dar insistent, trafic de carne vie; «boss»-ul face escrocherii în stil mare la adăpostul excepționa-

lei sale poziții sociale și financiare; «boss»-ule o lichea cinică; «boss»-ului i se pot imputa toate aceste lucruri reale ce ies treptat la iveală, dar — formal — ele nu pot fi dovedite. În clipa aceasta, logic, privirea se ridică de la «boss» la sistem, la sistemul care l-a produs și care îl «protejează» prin mecanisme și angrenaje nu o dată inextricabile.

Iată, așadar, cum filmul acesta este, în felul lui, «polițist». Dar și politic, politic în toată legea.

«Cazul» ca pretext

Exemplul acestui film (pe care l-am ales fiindu-vă, bănuiesc, mai proaspăt în memorie) nu este singular. El reflectă o tendință gene-

rală a ultimilor ani în cinematografie mondială: aceea de depășire a canoanelor polițismului «clasic».

Au continuat și continuă să existe, firește, pelicule «polițiste» de tip tradițional, care nu-și propun altceva decît — cum aminteam la începutul însemnărilor — să ofere publicului o «enigmă» de rezolvat, solicitîndu-l la un joc în sine al minții. Au apărut însă alături de ele și filme mai speciale, tot «polițiste», dar lărgind dintr-o dată perspectiva demonstrației, căci mișcarea lor este una nouă: nu de la pretextul epic, plauzibil, spre speculația mentală analizînd și combinînd variante de posibile soluții, ci de la pretext, de la «caz», spre ramificațiile și implicațiile lui în real, în social. Un social politizat la maximum (se știe) sub toate



Drogurile, un flagel social, sub anchetă
(«Filiera»)

aspectele lui. Ideea nouă adusă, prin urmare, de acest «gen» de pelicule este aceea că, nu odată, un film «polițist» poate sau e chiar obligat să depășească limitele «cazului» propriu-zis, plasându-l în contextul unei demonstrații mai ample, mai revelatoare, vizind aspecte politice și sociale ale realului. Se poate vorbi, în acest sens, de o **politizare a filmului «polițist»**.

Dacă ne gândim bine, fenomenul nu este tocmai «de ultimă oră». «**Salvatore Giuliano**» sau «**Cu miinile pe oras**», de pildă, filme făcute prin anii '60, ce altceva erau decît niște anchete cu tentă «polițistă», inspirate din «cazuri» reale, niște anchete direcționate însă de Rosi spre zona superioară a luminării unor semnificații politice? De ultimă oră poate fi apreciată «explozia» de filme «polițiste» insistent politizate, «explozie» declanșată de politizarea masivă, în ultima vreme, a cinematografului în general. Sînt greu de găsit azi (între creațiile de valoare, firește) «polițier»-uri făcute după «canoanele» epocii «de aur», insensibile la politic și la social, închise în cercul «misterului» propus spre dezlegare minții spectatorului.

Nu mai interesează dacă în paharul cu **lapte** este sau nu otravă.

Refuzul

«cazului» particular

Normal, politizării filmului «polițist» i-au corespuns apariția unor noutăți în cadrul propriu-zis al genului, încît se poate vorbi despre o formă specifică a «polițier»-ului politizat. Mi se pare interesant de reliefat cîteva din aceste particularități semnificative:

● atrage în primul rînd atenția, la nivelul alegerii subiectelor, refuzul programatic al «minorului», al «cazurilor» prea particulare, prea individuale, care nu pot fi «trase» firesc, ci doar cu eforturi, spre o problematică politică și socială majoră, de interes imediat și larg. De multe ori «subiectele» acestor filme sînt pur, direct politice: «**Z**», «**Atentatul**», «**Sacco și Vanzetti**», «**Stare de asediu**», «**Bătălia pentru Alger**», etc. (Aici e cazul unei precizări, în eventualitatea că exemplele alese ar provoca unele nedumeriri: mai ales în cazul acestor filme, cu subiect politic propriu-zis, stabilirea apartenenței lor la

un «gen» sau altul e mai dificilă. Cred însă că, în funcție de necesitățile demonstrației, ele pot fi considerate, **cu egală îndreptățire**, atît «polițier»-uri politizate — termenul de «polițier» neavînd desigur aici accepția comună — cît și filme politice... «polițizate», dacă se poate spune așa). Iar cînd subiectele nu sînt pur politice, sînt totuși de asemenea natură alese, încît de la «cazul» aparent particular pe care îl abordează se ajunge rapid, convingător și eficient la o «afacere» cu droguri («**Filiera**»);

sau la una cu implicații economico-politice («**Cazul Mattei**»); sau la una privind violența pe plan social (fie «problemele Mafiei precum în «**Nașul**», «**Mărturisirile unui comisar de poliție**... făcute procurorului republicii», «**În umbra violenței**», fie chestiunea discriminării rasiale, precum în «**Eliberarea lui L.B. Jones**», «**În arșița nopții**»); sau la una punînd în discuție o instituție, «stilul» ei de lucru, eficacitatea ei («**Poliția sub acuzare**», «**Poliția mulțumeste**», «**Anchetă asupra unui cetățean**



Poliția sub anchetă
(«Poliția mulțumeste»)



Monopolurile sub anchetă
(«Cazul Mattei»)

mai presus de orice bănuială», «Fapt divers în prima pagină», «Poliția acuză, justiția absolvă», «Sîntem toți în libertate provizorie», «Polițistul pe picior mare», etc.); sau la una de corupție cu trimitere la o întreagă pătură socială («În numele poporului italian»).

Adică, în puține cuvinte, «subiectele» acestor pelicule cu tentă «polițistă» ating fără excepție (în diverse registre de virulență critică) probleme în ultimă instanță politice, probleme de stringență actualitate cu care este confruntată societatea de consum. Indiferent că ele se numesc drogul sau rasismul, violența sau abuzul, asasinatul politic sau «grandioasa» escrocherie economică, corupția morală sau insecuritatea, șantajul brutal sau falsul nestînjinit.

Pastilele de ruhenol nu sînt doar drogul care provoacă moartea unei tinere. Sînt, dacă vrei, o chestiune politică. Sau consecința directă a unor probleme politice, ceea ce este același lucru.

● Un al doilea aspect care frapează în cazul acestor «policier»-uri politizate este deplasarea de accent operată în spiritul intențiilor aparte care le animă: «misterul» (mai mare sau mai mic...) nu mai interesează pe realizatori. Nici pe spectatori. Sigur, pretextul de la care pornesc aceste filme este, de cele mai multe ori, o «enigmă». Dar, tot de cele mai multe ori, această «enigmă» inițială are o soluție, fie comunicată destul de repede, fie foarte străvezie pentru public. Pentru că nu un asemenea «suspens» interesează în cadrul «policier»-ului politizat, ci «suspens»-ul veritabilei dezbateri pe teme politice care devine tot mai acută pe măsura



Rasismul sub anchetă
(«Eliberarea lui L.B. Jones»)

Presă monopolurilor sub anchetă («Fapt divers în prima pagină»)



ră ce se desfășoară filmul. Nu interesează epicul propriu-zis (cine, ce și cînd a făcut), ci semnificațiile de ordin politic și social ale acestui epic; nu interesează dacă X va fi prins sau dacă Y este criminalul, ci viața acestor X și Y, măsura în care personalitățile și actele lor sînt reflexul unei mentalități, unei anume morale, unui mod de a gândi, unui sistem. Obiectîndu-i-se că din «Cazul Mattei» nu rezultă nimic asupra «misterului» morții lui Mattei, Rosi a răspuns: «Nu m-a interesat misterul acestei morți. În filmele mele încerc întotdeauna să



**Mai mult decît protagoniștii unei acțiuni polițiste:
protagoniștii unor evenimente politice semnificative
(«Cu miinile curate»)**

meridian vorbește filmul, el, spectatorul, este pus, sub forma aceas-
ta a unei pelicule polițiste, în con-
tact cu aspectele unei problematîci
politice și sociale. Problematîca
unei țări. Sau a mai multor țări.
În orice caz, a unei părți a umani-
tății. Ceea ce nu-i poate fi indi-
ferent.

**Nimic din ce este «politic»
nu ne este străin**

Fenomenul de politizare a filmu-
lui cu «suspens», cu pretext «poli-
țist», a filmului de acțiune și de
tensiune, fenomenul acesta pe care
l-am comentat pînă acum cu refe-
ririi la pelicule străine, poate fi
sesizat și într-o serie de producții
din ultima vreme ale cinemato-
grafiei noastre. Mă refer la «**Cu
miinile curate**» și «**Ultimul car-
tuș**», «**Conspirația**» și «**Depart
de Tipperary**», «**Capcana**» și «**Un
comisar acuză**». Toate aceste fil-
me; cu cert succes de public și de
critică, corespund prin datele lor
cu ceea ce am încercat a defini
drept filmul «polițist», de acțiune,
cu bogate valențe politice. Mi se
pare deosebit de interesantă expe-
riența cineștilor noștri. «Formula»
adoptată de ei în amintitele pelicule
exprimă, pe de o parte, o firească
și reușită sincronizare cu una din
tendențele dominante la ora actuală

trec dincolo de povestea pe care o
spun».

Acest «nu m-a interesat miste-
rul», acest «dincolo de poveste» —
iată un «program» (nu numai al lui
Rosi) care nu mai are nevoie de
comentarii.

● În sfîrșit, o a treia particulari-
tate a «policier»-ului politizat, care
nu poate trece neobservată, o con-
stituie participarea complexă (in-
telectuală, afectivă, psihică) soli-
citată spectatorului și obținută din
partea acestuia. Răcelii unei parti-
cipări exclusiv intelectuale sau
emoțiilor superficiale declanșate
prin «trucuri» de tot felul din «po-
licier»-urile «clasice» le iau locul, în
«policier»-urile politizate, senzația
(de deosebită importanță) a par-
curgerii unui reportaj gazetăresc,
iar nu a unei opere «de ficțiune»,
convingerea spectatorului (cu de-
cisiv rol în obținerea intensei sale
participări) că, indiferent pe ce
meridian se află el și despre ce

**Împotriva întunericului verde
(«Un comisar acuză»)**





**Sistemul exploatării sub anchetă
(«Trăim toți în libertate provizorie»)**

tensiune socială și politică hotărâtor pentru destinul ei.

Comisarul Roman este, în felul lui, până la un punct, un tipic personaj de «policier». Dar el este, în același timp, și mai ales dincolo de acest punct, protagonistul unor evenimente politice semnificative, binecunoscute. Nu alt «destin» împărtășesc și celelalte personaje principale din producțiile citate.

«Serialul» acesta românesc, de o frumoasă ținută ideatică și profesională, nu face decât să confirme, într-o manieră proprie și printr-o problematică specifică, tendința de valabilitate generală în clipa de față de a politiza decis filmul cu pretext sau cu elemente



**Justiția burgheză sub anchetă
(«Mărturisirile unui comisar...»)**

în cinematografia mondială. Pe de altă parte — și aici stă cu precădere interesul experienței — «formula» aceasta de circulație vine în sprijinul reliefării unor realități politice și sociale **specifice societății românești** într-un anume moment al evoluției sale.

«Cazurile» aduse în discuție, personajele care populează aceste filme, țin — prin factura lor — de «suspens». Un «suspens» polițist ce nu are însă timp să cadă în aspecte gratuite sau spectaculoase în sine, în intelectualism uscat.

Nu are timp, pentru că scenariștii și regizorii știu să depășească aceste «gratuități» ale genului, știu foarte bine ceea ce vor: ca «suspens»-ul (și e cazul să amintim că multe elemente de epic nu sînt, în filmele citate, inventate) să fie abia începutul meditației, ca mersul înainte al peliculei să scoată, delicat dar ferm, spectatorul de sub imperiul tensiunii «viscerale», așezîndu-l sub acela al tensiunii ideatice; ca filmele acestea să evoce, cît mai fidel în spirit, tabloul unei societăți românești aflată la răscruce de drum, într-un moment de

«polițiste». Este o tendință care depășește, evident, ca semnificație, cadrul restrîns al unui singur gen, «policier»-ul.

Este o tendință care semnalizează, alături de altele, că astăzi nimic din ceea ce este politic nu este străin cinematografului. Și că nimic din ceea ce este cinematograf nu poate fi străin de politic. Că între un pahar cu lapte filmat prin anii '40 și un flacon cu Ruhenol filmat prin anii '70, stau 30 de ani, cu tot ceea ce înseamnă ei.

Aurel BĂDESCU

documentariști, aveți cuvîntul!



Geografie sentimentală

ci
ne
ma

De care loc din țară vă leagă,
ca cineast, cea mai vie amintire?

Ion Bostan: Un arc peste Carpați

— Amintirile mele profesionale cele mai durabile stau sub un arc imens aruncat peste Carpați, cu un capăt în Delta și celălalt în Maramureș. Mai întii Delta, fiindcă acolo răsare soarele și acolo se naște mereu un nou pământ românesc din aluviunile fluviului.

*Pe un plaur plutitor
în era terțiară*

Delta e o lume în care omul stă într-o permanentă vecinătate cu o bogăție naturală de neînchipuit. Pe continentul nostru au mai ră-

mas foarte puține locuri în care natura să se ofere cu o asemenea plenitudine și puritate ca pe acest străvechi țărm al nostru. Podoaba cea mai frumoasă sînt aici păsările. Și cînd vorbesc de păsări, de cele peste 300 de specii care se întîlesc în Delta, fără îndoială, trebuie să spun că cea mai prețioasă și mai rară, la scara întregii planete, este pelicanul din cele două colonii pe care le avem: pelicanii creți și pelicanii comuni. Am încercat să pătrund în lumea pelicanilor, nu ca un operator care vine, își pune aparatul la marginea coloanei, surprinde cîteva imagini și pleacă. Eu

mi-am propus pur și simplu să trăiesc printre pelicani. Și am reușit, datorită unui foarte mic refugiu din pinză verde și stuf care mă tăcea invizibil în peisaj. Montam acest minuscul cort într-o zonă interesantă a coloniei și rămâneam acolo zile și nopți în șir. Rămâneam fără barcă, nu puteam să plec înot fiindcă locurile sînt atît de dificile încît degeaba ești bun înotător, nu puteam să plec nici pe jos. De dragul acestor vietăți care mă fascinau și al lumii înconjurătoare, mă puneam eu însumi în situația de a trăi între cer și apă, într-un spațiu de 1,80/1,60 m., la temperaturi care se ridicau probabil la peste 40°, încît trebuia să folosesc un sac negru, gros, de protecție, ca să nu se topească pelicula.

Peisajul era din era terțiară. În jur, între verdele apei și albastrul cerului, erau doar plauri putreziți pe care pelicanii albi își făceau cuiburile și-și duceau viața obișnuită. Plaurul se legăna sub greutatea lor și sub greutatea mea, pentru că și adăpostul meu era pe un plăușă plutitor, instabil. Trebuia să-mi repartizez mereu în adăpost aparatele și greutatea proprie, ca să nu mă răstorn cu totul. Astfel puteam să observ, în tot cursul zilei și al nopții, viața păsărilor grațioase și gospodine care se desfășura la numai 4—5 metri de mine. Aceste păsări sălbatice, deosebit de circumspecte, care de obicei se îndepărtează și se ridică la zeci și zeci de metri cînd apare omul, dormeau la 8 metri distanță fără să-mi bănuiască prezența.

Impresionante erau mai ales nopțile în coloniile de pelicani. Spre

deosebire de alte specii, pelicanii sînt foarte activi noaptea. Făceau zboruri nocturne frecvente plecînd la pescuit. Plecau și veneau în cîrduri, sute și sute, încît aveam uneori impresia că se vor așeza peste fragilul meu cort și că aceste păsări grele fiecare de 12 kg. mă vor strivi sub șipcile subțiri și pinza delicată care mai mult mă mascau decît mă adopsteau. Noaptea trăiam într-o lume sonoră ciudată, pînă la limita fantasticului. Pelicanii comunicau fără îndoială între ei. Înainte și după pescuit, în căutarea puilor și a cuibului, totul se desfășura sub imperiul unei game foarte complexe de strigări frenetice sau tandre, în toate intensitățile și tonurile. Astfel puii își recunoșteau părinții, părinții își recunoșteau puii, fiindcă nu întotdeauna hrănirile aveau loc la cuib, ci acolo unde familia se putea întîlni, strigîndu-se. De altfel acest limbaj al lor propriu era atît de nuanțat, încît eu cred că această comunicare în lumea păsărilor este mult mai importantă decît își închipuie unii specialiști.

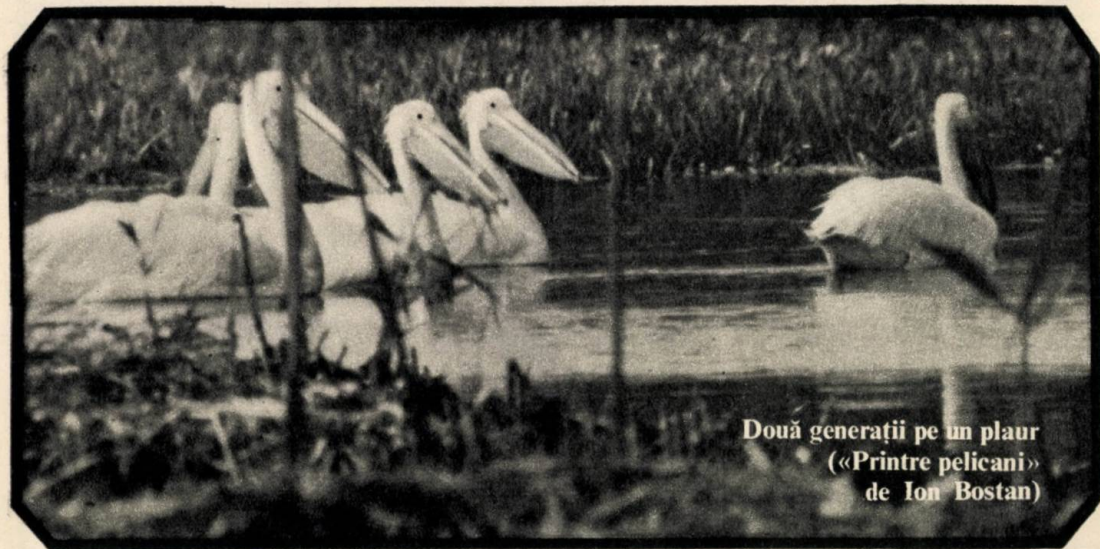
Odată, într-o noapte, în acest decor care aducea a eră terțiară, am descoperit printre sculele și aparatele mele un obiect pentru mine absolut interzis în acel loc: un radio-receptor cu tranzistor, defect. Totuși, zguduindu-l, l-am pus în funcție și am prins o transmisie din Paris — muzică, informații pentru drumeți, o emisiune obișnuită pentru călătorii întîrziți pe șoselele lumii la ora două noaptea. Eu eram un astfel de călător, dar în altă eră. Pe fundalul cu totul insolit al vocilor de pelican, acest

fîrlic de muzică și vorbă căpăta pentru mine proporția unei întîlniri fantastice între două perioade geologice.

Albastrul de Baia-Mare și de Voronet

«Baia-Mare», filmul pe care l-am făcut demult, cu regretatul operator Ion Stoica, a fost unul dintre primele documentare românești în culori. Pentru mine, realizarea lui a însemnat un mare eveniment. A trebuit să-mi schimb întreaga viziune asupra filmului și asupra lumii. Era o schimbare interioară cît se poate de profundă, fiindcă ea presupunea acordarea conștientă și apoi spontană a atenției și a sensibilității cu un plus de frumuseți și cu noi dimensiuni ale existenței noastre terestre. Iar locul unde am turnat filmul, la Baia-Mare, era dintre cele mai fericite.

Am început filmările tîrziu, în septembrie, cînd se auriseră dealurile, cînd toată regiunea prinsese culoarea merelor coapte, a strugurilor, a fețelor umane bronzate, culorile portului național scos la iveală în anotimpul nunților atît de pitorești din Maramureș și din Oaș. Era un tablou saturat de culoare și de vitalitate și am trăit în așa fel efortul de a surprinde și reda acest tablou pe peliculă, încît m-am legat afectiv pentru todeauna de această regiune. De altfel acest sentiment nu este strict subiectiv. Partea aceasta a țării păstrează și astăzi, puternic, această frumoasă expresie plastică, cu pei-



Două generații pe un plaur
(«Printre pelicani»
de Ion Bostan)

sajul și oamenii ei, cu fructele și cu industriile ei străvechi sau de ultimă oră. Și cu cerul ei. Poate mai ales cu cerul. Fiindcă, se știe, există un albastru de Baia-Mare, în pictură, așa cum există un albastru de Voroneț, în fresca istorică. Un albastru care se explică

prin dispunerea la soare a acestei regiuni deluroase, cu înnoirări frecvente, dar cu fundalul cerului intens albastru, așa cum îl redescoperim în pinzele create de școala de pictori de la Baia Mare, totdeauna mindri de cerul lor — și pe bună dreptate.

Ion Moscu: Mereu student la Iași

— Ceea ce mă impresionează pe mine, cel mai mult, este înnoirea geografiei și fluiditatea noului. Noul descoperit, la un moment dat, într-un loc, devine după un număr de ani atât de răspândit încât dispare, aparent, orice noutate. Mai precis, noul pare să se ascundă, difuzându-se în masa aspectelor cotidiene ale vieții, descoperirea lui devenind o operație din ce în ce mai dificilă.

Cînd am filmat prima dată la Iași, în 1964, pentru filmul «România, azi», semnat împreună cu Alexandru Bolangiu și Virgil Calotescu, m-a frapat noua alură a vieții universitare, inclusiv marea libertate de care studenții se bucură și condițiile de trai respective: noile cămine studențești, cu camere de două paturi, clubul cu atmosfera lui, cu discuțiile intelectuale de mare vervă, cu muzică de jazz și dans. Revenind însă în același locuri, după cîțiva ani, pentru filmul «Student la Iași», am descoperit, într-o simăbătă, serate studențești și baluri în toate căminele, nu numai la club. Nu doar o orchestră, ci zeci de orchestre răsuna pe dealul Copoului seara, la sfîrșit de săptămînă, încît parcurgînd tra-

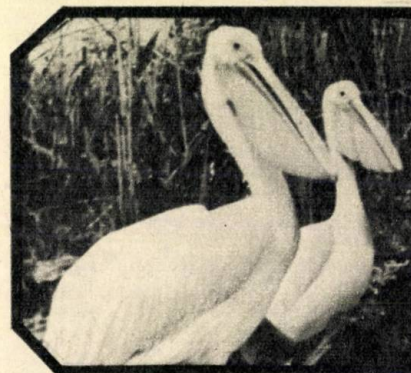
seul celebru, de la biblioteca lui Eminescu la teiul aceluiași și mai departe, detectam continuu adevărate insule muzicale în marea parfumată a teilor și amintirilor care încarcă această cetate deschisă a intelectualității românești. Noutatea era de ordin interior, mai greu de surprins și redat. Același lucru se întîmplă în foarte multe alte locuri din țară. Astăzi, ca să surprinzi noul, trebuie să pătrunzi dincolo de peisaj și de zidurile clădirilor, să cercetezi fizionomia și stările de spirit umane. Imaginea exterioară, ca atare, e departe de a mai fi concludentă. Singurul element care apare în plus în imagine —, ca o metaforă — dacă filmezi din nou la Onești sau la Mamaia, este vegetația care a îmbrăcat piatra și betonul. Viața a înglobat totul și i-a dat pietrei nu numai altă înfățișare, dar și un sens mai intim, mai uman. Avem în filmotecă un plan tras prin 1936, înfățișînd Boulevardul Aviatorilor din Capitală, proaspăt construit, cu puiți minusculi pe margine, fără vegetația abundentă de azi care-i dă tot farmecul. Este un ciclu care se repetă acum, amplificat, în mii și mii de locuri din țară.

Erich Nussbaum: Cu Arghezi pe dealul Piscului de altădată

— Ciudat e că amintirea mea profesională cea mai vie datează de la prima filmare din viața mea. S-a întîmplat în București, pe dealul Piscului, strada Mărtisor, acasă la Arghezi. Pe măsură ce trece timpul, această experiență mi se pare tot mai importantă — atunci poate nici nu i-am înțeles întreaga semnificație, fiind obsedat de filma-

rea ca atare. Eram student în anul III și realizam un subiect pentru jurnalul de actualități, cu care mi-am și dat un examen, la clasa lui Victor Iliu.

Era primăvară, în ziua de 21 mai, ziua de naștere a lui Arghezi. Livada era înflorită și totul era necrezut de pur și frumos, în plină lumină, acasă la marele poet al



florilor de mușcag. Recent am revăzut materialul filmat atunci, sînt peste 20 de ani — l-am folosit într-un film de montaj — și mi-am dat seama că el reprezintă, probabil, lucrul cel mai important din viața mea: am înregistrat prima imagine cinematografică a lui Arghezi. Poetul împlinea atunci 75 de ani.

Cînd am sosit în Mărtisor, maestrul nu era acasă. Am fost primit de altcineva și condus în livadă. Acolo era o măsuță, cu cîteva reviste și un bilețel cît un bilet de papagal, prin care Arghezi se scuza că întîrzie 15 minute, și să nu mă supăr, și să-l aștept, și că-mi lasă niște reviste, și că speră că o să găsesc una pe plac din colecția pe care mi-a făcut-o. N-a întîrziat mai mult de 15 minute. L-am filmat recitînd o poezie, în birou, apoi în livadă. Pentru acest subiect de jurnal, am stat aproape o săptămînă în Mărtisor, cît durează acum filmarea unui întreg documentar.

Dealul Piscului și Mărtisorul erau pe vremea aceea cu totul altfel decît astăzi, fără blocuri și, mai ales, fără parc. Era o mahala, în sensul bun al cuvîntului totuși, adică un cartier modest, o lume închisă, în care toți oamenii se cunoșteau. Poetul era foarte prieten

O cetate deschisă
(«Student la Iași»
de Ion Moscu)

Jean Petrovici: Saltul meu la antipozi

— Pentru mine lumea cinematografică începe în Carpați, între Petroșani și Tg. Jiu, pe linia ferată cu nume eroic Bumbești-Livezeni. Dar eu am ajuns acolo nu pentru a filma una dintre primele noastre construcții socialiste, ci pentru a afla pe primii mei mari anonimi, din filmul «Pretutindeni muncesc oameni». Căutam oameni care, prin natura împrejurărilor și specificul profesiei lor, sînt obligați să-și ducă la îndeplinire misiunile profesionale în singurătate. Sînt profesii despre care mulți dintre noi știm foarte puțin sau mai nimic. Prima zonă geografică în care am descoperit ce căutam a fost această lume de piatră, cu munți abrupti, din Carpații meridionali, zona căii ferate construită într-o epocă romantică — o zonă prin care trec astăzi multe trenuri de marfă și de călători, cele mai multe însă fără să oprească niciodată. Aici, în stația Meri, am cunoscut un revizor de cale ferată care e și paznic de stînci. Un anonim trăind izolat, într-un univers stîncos, supraveghind cu neslăbită atenție șinele de fier și stîncile amenințătoare, suspendate deasupra căii ferate, putîndu-se oricînd prăbuși și provoca o catastrofă. L-am urmărit în peregrinările și veghea lui nocturnă, în adîncul tunelurilor de sub munte, în timp ce trenurile treceau în viteză, cu luminile aprinse și călătorii convorbînd sau dormind liniștiți, în siguranță.

Pentru același film, de la Meri am plecat spre Virful Omul, iarna, ca să-i aflăm pe cei doi meteorologi care se aflau pe vremea aceea la punctul permanent de observa-

ție din Bucegi. Unul era de serviciu, iar celălalt cobora jos, la Predeal, la fiecare 24 de ore. Am rămas mai multe zile înzăpeziți, eu și operatorul Doru Segal. Pentru prima oară vedeam iarna în toată bogăția ei arhitecturală și coloristică. Coplesțiți de zăpadă și de lumină, pentru noi meteorologul care își făcea drumul prin nămeți și vînt, de la cabană pînă la aparatele care măsurau semnele vremii, devenise întruchiparea simbolică a numelui celuiui virf de piatră, înălțat solitar în fața universului. Din acest punct central al țării, vedeam toate orașele transilvane din apropiere și, la celălalt punct cardinal, în momente de mare claritate, distingeam la orizont licărul mării. Știam că acolo ne așteaptă un alt erou al filmului nostru.

Eu sînt îndrăgostit de mare. Mai ales de părțile accidentate, stîncoase, ale litoralului nostru, unde nici busolele cele mai perfecționate nu pot asigura, singure, direcționarea vaselor. Astfel am sărit, ca să zic așa, la antipozi, la cota zero, unde o altă revelație a fost pentru mine omul de la farul Tuzla.

Un trăznet întrerupsese curentul electric și farul rămăsese în întineric. Ingeniosul paznic fusese obligat să se întoarcă la lampa de petrol, să o remonteze în locul luminii electrice, între cele două lentile speciale care trebuiau să se rotească în permanență. Cum însă și motorul farului ieșise din funcție, omul a fost obligat, nopți în șir, pînă cînd s-a remediat avaria, să rotească cu mîna lentilele, ca să călăuzească vasele în derivă din apropierea coastei românești.

De pe vasele care treceau, departe, nu se vedea decît o lumină sub forma unei stele palide, cum se vedea și lampa revizorului de cale ferată la trecerea trenurilor prin gara Meri, înainte de intrarea în tunel, și la fel, probabil, cum se vedea din avioane singura lumină de pe muntele Omul. Fiecare dintre cele trei lumini, în permanență veghe, la altitudini diferite, reprezenta un om pe care noi ne-am propus să-l scoatem din anonimat.

Interviuri realizate de
Val.S. DELEANU

Ei între ei...
(«Singur printre pelicani»
de Ion Bostan)

cu vecinii, cred că avea mai mulți prieteni printre oamenii aceia decît printre scriitori. Era foarte iubit — într-o vreme el i-a și ajutat, intervenind pe lîngă autorități, altădată l-au ajutat ei. Vecinii veneau în vizită, Argezi era, sub acest aspect, un țaran înscris în viața satului său. Dar locul acela, aproape de dealul Piscului, avea și are și o strategie a lui secretă, oferind o perspectivă panoramică asupra orașului, suficient de sus pentru a vedea departe, dar nu prea sus, spre a rămîne în intimitatea peisajului și a cotidianului vieții. L-am revăzut, mai tîrziu, pe maestru și în alte locuri, dar Argezi a rămas pentru mine, ca și pe peliculă, în Mărtisor.

Din nou răsună valea...
(«Școala de la Meri»
de Jean Petrovici)

Actorii anului

Un chip pentru toate durerile



O mare actriță, recunoscută și pe plan mondial (Leopoldina Bălănuță)

De Leopoldina Bălănuță chiar și vorbele se apropie cu sfiță. Cele mari o pot răci prin zgomot, cele firave se țin departe, cu sentimentul inutilității. Cum să scrii despre chipul ei pe care fiecare vibrație interioară lasă, anume parcă, un semn apăsător, o marcă de noblete pe care machiezuza nu va îndrăzni niciodată să le acopere cu fard, despre chipul ei pe care durerile alunecă într-una. Nu, e păcat, nu asta e Leopoldina Bălănuță. Ea nu e vedetă de cinema. Nu e nici măcar anti-vedetă. Și așa zice că, din nefericire, nu e nici ceea ce am putea numi mai sobru, o actriță de film, pentru că și filmul are sarcina să se apropie de ea. Și nu e greu de înțeles de ce: căci nu se pot scrie în toate zilele roluri pentru această actriță de zile foarte mari...

Și iată-o totuși, în «Tatăl risipitor»: mater dură, căreia i se sting fe-

ciorii sub ochi, unul după altul, și care rămâne să și-i plîngă, alergînd spre ei, spre moarte, acel zguduitoare «unde sînteți voi, mamă?» Iată-o, siluetă de tragedie antică, purtînd broboadă de țărăncă română, privindu-i încremenită de durere feciorul întors de pe front cu un ciot de lemn în loc de picior, iată-o măsurînd cu ochi reci pe viitoarea noră, fată de zlătar, și luptînd, fără grai, împotriva prejudecăților bătrîne și rele. Dar mai ales, iată-o senină și calmă, luminată de razele lunii, întinsă în pat, alături de bărbatul ei, mire și mireasă arginți de vreme, care vîd la capătul nunții lor de argint casa plină de pruncii pruncilor lor. Atunci, cînd ziua se trezea și cocoșii cîntau a deșteptare, cînd tinerii se iubeau în hambar și bătrînii gîndeau frumos și cu curaj la mîine, atunci am văzut-o pe Leopoldina Bălănuță în orele ei de mare lumină, de împăcare cu ea și cu lumea. Dar de ce, totuși, cînd am plecat din sala de cinema, în ureche ne răsună, totuși, mai departe, acel înfiorat «unde sînteți voi, mamă?»

Vocația personajului



El a demonstrat că, pentru a fi combătute, personajele negative trebuie să fie puternice (Ion Caramitru)

Dintre chipurile «detașabile» de faști care străbat memoria istoriei și memoria filmului, dintre toate acele figuri feroce, sau groțeste, sau monstruoase, sau caricaturale, chipuri coșmarești de apocalips modern, pe care nu vrem și nu trebuie să le uităm,

figura maiorului Werner von Richter, SS-istul lui Ion Caramitru din «Stejar, extremă urgentă», rămîne undeva, într-un loc aparte; acolo unde își exercită fascinația sa malefică, morbiditatea lui distinsă și patima distrugerii — țîșnită în egală măsură din fanatismul

hitlerist, dar și din drama sa individuală — cea a bărbatului cu bărbăția anihilată de rănile frontului. E, din întreg filmul, rolul cel mai bine scris, cel mai bine nuanțat și, firește, cel mai chemător de artă actoricească, cel care — dat pe mîinile lui Ion Caramitru — rămîne, rămîne să ne răscolească bine-venit amintirile, să scrie — fie și în negru total — o strălucită pagină interpretativă. Nimic convențional, nimic schematic, nimic îngroșat în personajul lui Caramitru: maiorul fascist e în primul rînd un militar, cu știința, cu disciplina și cu morgă militară duse pînă la absurd, cu acea disciplină în numele căreia ostașii hitleriști au comis, fără ezitare, cele mai de neînchipuit crime din istoria omenirii. Werner e apoi un chinuit, un torturat de propria-i neputință, de incapacitatea de a-și trăi pe deplin viața, și de aceea se consacră cu voluptate morții, morții altora și chiar morții proprii. Ion Caramitru a construit, cu obrazul său livid și cu buzele strînse, cu mîinile și disperările sale stăpînite, cu tremurul din voce, dar și cu ținuta sa mereu dreaptă, cu acea forță a rîului îmbrăcat în doliul uniformei SS-iste, un personaj lucid, fanatic, primejdios. Pe care îl înțelege și tocmai de aceea îl detești mai puternic și care te ajută să te gîndești la viitor fără a uita să privești mereu, cu proaspătă minie, la trecut.



**Măiestrie, dar și meserie
(Emanoil Petruț)**

Copacii mor în picioare

Ce se întâmplă cu «eroii», cu un anume fel de eroi, atunci când cad, când alunecă de pe soclu — poate și din vina lor, pentru că ei au pus greșit pasul — ce se întâmplă cu ei și în ei atunci când rămân undeva, la margine de drum, uitați, ignorați, disprețuiți, atunci când sînt singuri, și umerii li se inconvoaie, și hainele se ponosesc, și

casa li se prăvale, și doar amintirile îi mai țin pe picioare? Ce se întâmplă cu Clejan — Emanoil Petruț din «De bună voie și nesilit de nimeni», președintele de ieri al C.A.P.-ului, magaziner — parcă azi, cel care a căzut lăsînd loc «dușmanului» să se înalțe?

Emanoil Petruț aduce pe ecran monumentalitatea prăbușirii. Pe obrazul

lui, barba crește ca mușchiul pe copacii bătrîni, ochii i se tulbură ca iazurile sub ploaie, vocea scade, se îngroașă ca un muget al furtunii, dar omul acesta pe care firea lui și viața, și timpurile l-au bătut, refuză să se tîrască. Căderea lui e demnă, slăbiciunile lui omeneste, bețiile lui privesc înapoi, cu minie. Pe Clejan-Petruț, căderea l-a înălțat, suferințele l-au umanizat, greșelile l-au înnobilit. Poate că acest Clejan e, în felul lui, cel mai eroid dintre eroii lui Petruț. Cel mai puțin retoric. Cel mai adînc. Și mai ales, cel mai dramatic. Și nu în scena melodramatică stropită cu lacrimi a împăcării Montague-ilor și a Capulet-ilor, la patul de suferință al miresei înfirmе, și poate nici în scenele de înfruntare cu Barta ori cu fiul său, ci în scena marei izbucniri, a vendetei, a alungării din casă a viitoarei nore. Toată amărăciunea adunată în suflet, toată umilînța eșecului, toată disperarea singurătății țîșnesc — ca o apă neagră, otrăvită — și se revărsă asupra sărmanei fete... A fost singurul moment în care copacul n-a știut să moară în picioare. Singurul moment în care eroul prăbușit nu a mai știut să se scoale, nu a mai avut putere să se scoale, cînd a fost om — slab, sfîșiat, rău, mărunț. A fost poate în acest Clejan, cel mai statuar Petruț pe care l-am văzut, cel mai răvășitor, pentru că, de ce să nu recunoaștem, și slăbiciunile omeneste au splendide și monumentala lor mizerie.

Arta de a juca «tăcerile»



**O actriță de care filmul nostru are meritu nevoie
(Irina Petrescu)**

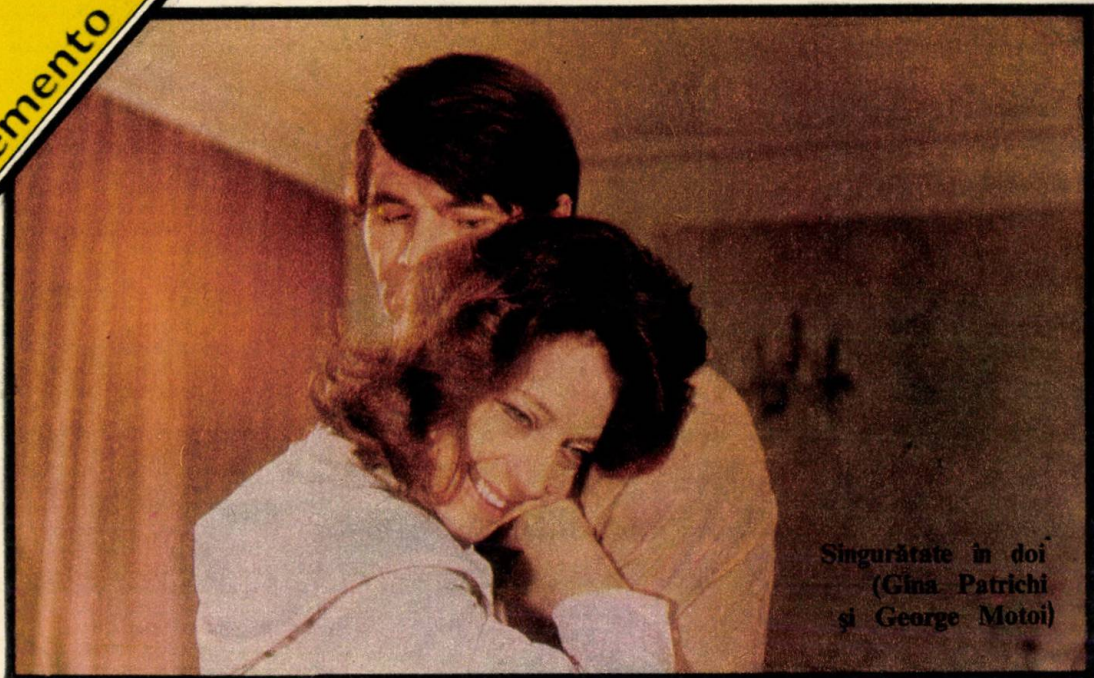
Mă întreb cine m-ar putea contrazice, mă întreb de altfel și de ce o mai spun (dar de cite ori ne face plăcere să ne auzim repetînd, cu rost, totuși, lucruri pe care le știm pe de rost!), iată deci că o spun iar: Irina Petrescu a dat

strălucire multor personaje din filmele noastre, Irina Petrescu este făcută pentru marile roluri ale ecranului, ea este... dar noi știm demult cum este, știu și scenariștii care-și scriu eroinele pentru ea, știu și regizorii care o so-

licită, știm cu toții, și de bună seamă o știe și actrița însăși...

Asta nu înseamnă că nu este chemată și că ea nu acceptă și că noi înșine nu ne bucurăm de apariția ei într-un rol de un suav livresc, de un decorativism delicat și liric, de un conventionalism intelectualist care ne place, deși-i simțim perfect convenția și confecția, asta nu înseamnă că nu am regăsit-o adesea pe Irina Petrescu a noastră cea adevărată, cea cu tăceri dramatice și trăiri sublimite, în personajul de un tandru mister al violonistei din «Stejar, extremă urgență». Actrița a acceptat cu înțelepciune filmările care o învăluiau, ca în «Anul trecut la Marienbad», într-un halo ireal, de vis și zbateri subînțelese, a acceptat reflectoarele care o transformau pe ecran într-o străfulgerare ce plutea printre vâlvuri, șaluri și trandafiri, ținîndu-și în mină, ca într-o prelungire a miinii, vioara ce-i materializa în sunete sensibilitatea și trecînd demn prin marea încercare a strivirii, la Gestapo, a degetelor, deci a artei ei, pentru că numai tăcerea proba credința în cauza și demnitatea omenescă.

Irina Petrescu aduce, într-un film dens, de acțiune, de mister și suspense, dar și de realism eroid, dar și de adevăr istoric, ea aduce acea delicată fluturare a feminității grațioase, a spiritualității nesofisticate, acea undă de poezie, fie ea și tristă și neverosimilă, de care viața (și filmul!) are nevoie ca să reziste tocmai la încordările vieții și la convențiile peliculelor...



Singurătate în doi
(Gina Patrichi
și George Motoi)

Cu căldură despre «răceală»

Gina Patrichi trebuie să fie o Hanna care spală cu pedanterie igienică, cu bunăvoință marțială și cu șampon străin o veche strachină din pământ, din pământul țării în care Andrei, soțul ei, s-a întors pentru a rămâne pentru totdeauna. Hanna Ginei Patrichi trebuia să fie o femeie de afaceri care împletește, profitabil, călătoria nostalgică a soțului cu interesele ei sănătoase comerciale, care știe când să zîmbească, cum să tacă și în ce anume fel să-și convingă partenerii, ea trebuie să fie partenera aleasă de arhitectul Andrei într-o societate de consum, pentru a trăi împreună, steril și confortabil, în societatea de consum. Gina Patrichi a trecut dincolo de personajul scris pentru film, l-a luat de mână și l-a tras în lumea ei, în lumea simțirilor răvășitoare, a pasiunilor, a trăirilor totale. Tot ce era rece, calculat, înghețat, în alcătuirea acestui personaj, tot ce era străin lumii lui Andrei, lumii lui de gânduri, de simțăminte, de iubire pentru pământul natal și chiar pentru ceramica coaptă din pământul natal, tot, sau aproape tot, din ceea ce trebuia să ne țină departe de ea, a fost mistuit de forța pasională a acestei actrițe. Vrem, nu vrem, a vrut sau nu filmul, noi am crezut în iubirea ei adevărată pentru Andrei, în nelișiștea, în du-

rerea cu care se desparte de el, cu care a acceptat să fie părăsită fără a ști de ce, sau poate presimțind totuși de ce. La incandescența trăirilor Ginei Patrichi nu poate rezista

În căutarea anilor pierduți

Nu e un om tânăr, e condamnat la moarte și știe că nimic și nimeni nu-l poate grația de la această sentință semnată definitiv de boală. Certitudinea e mai cumplită, totuși, decît nesiguranța.

George Motoi a ales, pentru arhitectul său din «Trecătoarele iubiri», nostalgia calmă și lucidă. A ales meditația însingurată, a ales seninătatea întoarcerii la sursă. A ales rememorarea lentă a iubirilor: a trecătoarelor iubiri, a greșelilor iubirii, dar mai ales a marelui, a uneii iubiri — cea pentru pământul, pentru aerul și apele țării. Tot filmul — sau aproape tot filmul Malvinei Urșianu, este văzut prin acești ochi grei și încercănați ai lui George Motoi, care privesc parcă de pe acum de dincolo, cu o anume detașare, dar și cu o căldură omenească din care patima se șterge cu încetul. Din cînd în cînd, chipul său pe care se vestesc

nici personajul cel mai bine gîdit în paginile scenariului, el trebuie să ridice brațele și să se predea, el trebuie să-i accepte voința. Și nu face rău: adevărul e aproape întotdeauna de partea marelui arte a Ginei Patrichi. S-a văzut lucrul acesta, fără puțință de tăgadă, și în «Trecătoarele iubiri».

umbrele morții, se animă, ochii i se aprind, cu urme de lăcomie, cînd își regăsește orașul, vitrinele, luminile nopții, ochii se înrourează atunci cînd privirea îi mîngîie colinele natale, femeile pămîntului, iubiri de ieri sau tresăriri sentimentale de azi, din cînd în cînd uită, vrea să uite că s-a semnat ultima filă a vieții lui. Și atunci o reîntîlnește pe Lena, pătimea pentru o clipă, trăind de fapt ieri-ul mai intens decît clipa de azi, și atunci se lasă înfiorat de ipostaza cea mai tînără a Anelor vieții sale. Dar pînă la urmă, totul se petrece dincolo, parcă dincolo de viață și de moarte, într-un tînut al înțelepciunii veșnice, care începe și se sfîrșește cu acceptarea ideii că totul are un început și un sfîrșit. George Motoi a știut să dea viață începutului morții. Ceea ce e mai greu chiar decît a muri de-abinelea, așa mi se pare...

Știe că știe, poate ce știe!

Așadar, taioi de gabardină gri, cu tăietură sever bărbătească și cravată din pînă de steag roșu prinsă, festiv, la git, în chip de podoabă de bal. Așadar, asprime voită, priviri grav-principiale, cuvinte învățate din articolele de fond, «te recunoscusem, tovarășe, dar ți-am răspuns pentru că nu știam cum ai evoluat politic» — servită drept replică unei nevinovate abordări în tren, așadar, discurs înflăcărat net despre «munca culturală de masă care trebuie să împletească în mod just utilul cu plăcutul» — ținut în timp ce se spălau podelele căminului cultural. ...Dar și dulce candoare feminină, dar și spaimă de adolescență în fața străzilor întunecate și pustii, dar și vibrație sentimentală, dar și explozie vitează de minie în fața mitralierelor asasinilor legionari. Mă întreb cine, în afara Mariane Mihuț, ar fi putut împleti cu atîta farmec insolit, și cu atîta convingere, din naivitate și fanatism, un anume tip de activistă U.T.M. din anii '46, cine ar

fi colorat-o în tonuri atît de contrastante dar și armonioase, cine ar fi trăit-o cu atîta pură sinceritate, cine în afara acestei actrite atît de speciale, atît de ea însăși, atît de neobișnuite, încît cineastii o văd rar și greu în filmele lor, încît noi, spectatorii, avem rar parte să o întâlnim pe ecrane. Mariana Mihuț are temperament de femeie îndărătnică și alintări de colombină, are profil amenințător de pasăre și rotunjimi dulci de «boule de suif», Mariana

Mihuț poate fi nevasta meșterului Manole și personaj din Tudor Mușatescu, Mariana Mihuț poate fi convingător și memorabil orice, cu o condiție totuși: să se găsească un regizor de adîncimea și cutezanța lui Manole Marcus, un scenariu de valoarea celor semnate de Titus Popovici, un personaj ca această Silvie minunată și dogmatică din «Capcana» dar, zic eu, pot foarte bine să se găsească și alți regizori și alți scenariști și alte personaje, oricît de altfel unele și unii de alții, pentru că abia atunci Mariana Mihuț ne-ar arăta ea ce știe și ce poate. Și știe! Și poate!

De profesie: actor de film

Personajele s-au suprapus pînă la identificare, personajele — adică polițistul Mihai Roman și actorul Ilarion Ciobanu — căci cine ar putea contesta? — acesta din urmă este el însuși un personaj care se plimbă dintr-un film în altul, se plimbă pe el, durul uman, pe el, justițiarul cu chip de piatră cioplit fără grija fineturilor, pe el, bărbatul tăcerilor amenințătoare și al pumnului care nimereste

fără greș. Ei bine, da, așa îl vrem toți — cei ce văd filmele și cei ce le fac — îl vrem pe Ilarion Ciobanu în rolul lui Ilarion Ciobanu, nu ne supără dacă pe generic personajul poartă alt nume, noi știm bine despre cine e, de fapt, vorba.

Dar iată că, în «Capcana», personajul-actor se dezmințe, dar poate mai curînd se împlinește, se duce la capăt tocmai contradicându-se. Aici, în final de dramatică aventură a istoriei și la capăt de serial cinematografic, Roman-Ciobanu, își iese din sine. La propriu, mai întîi. În momentul de furie izbăvitoare, cînd comisarul comunist pornește singur marea vendettă împotriva ucigașilor legionari, Roman-Ciobanu începe prin a-și scoate cu gesturi grele, încete, pălăria, cravata, vesta, toate acele haine solemne, care păreau că i-au reținut oină atunci, precum o zală metalică, fierbințele-i vindicativ vulcanică, hainele oficiale care-l investiseră cu reținutul comportament al legalității, pe el, comunistul care voia să facă dreptate păstrîndu-și «mîinile curate». Atunci, în momentul în care își suflecă mînele cămășii, cu acel gest grav și fundamental al punerii la treabă, Roman-Ciobanu, durul cu sufletul închis sub lacăt și cu degetele strînse pumn pentru a refuza arma, încețază a mai fi el însuși. Devine mit. Devine legendă. E cavalerul fără teamă și reproș peste care moartea alunecă fără a-l atinge. E Ruy Blas agățat de turturii de cristal ai candelabrelor-berbece. E Pardailan care nimereste toate țintele și nu e ținut de nimeni. Naivitățile filmului îl servesc, punctele obscure ale acțiunii îl avantajează, «misterele» suspensului îl înalță. Fără a ne da seama cum, și nici cînd, și nici de unde, în ce fel, El, de astă dată, un El de baladă, un El haiduc, învinge răul și-i strivește pe răi. Iar noi semnăm în alb pentru el, noi vrem eroi, noi acceptăm realitatea convertită în basm. Căci eroii de basm nu mor niciodată.



Doi ași în profesie
(Mariana Mihuț și Ilarion Ciobanu)

Memento '74



Haz de necaz,
(Sebastian Papaiani)

Papaiani al nostru

Nu-i nimic, se mai întâmplă, nu-i cel mai grav lucru cu putință, nu copiii cei mai așteptați sînt totdeauna cei mai reușiți, nu întîlnirile cele mai rîvnite sînt și cele de răscruce. Sebastian Papaiani l-a așteptat pe Păcală, l-a visat, l-a pregătit l-a prîtocit, l-a trăit (el și regizorul Geo Saizescu), cu mult înainte de a se naște, de-a lungul lunilor, de-a lungul anilor. Așteptarea fericirii e mai intensă ca fericirea însăși, așa că, într-un fel, nu a mai contat foarte mult că filmul «Păcală» nu ne-a fericit pe toți, că pe mulți l-a derutat amestecul chinuit de baladă și snoavă, de basm și realism frust, nu a contat dezamăgirea și nu numai pentru că filmul a făcut totuși — în dorul comediei și al snoavei populare — cozi la casele de bilete; ci pentru că Sebastian

Papaiani a fost și a rămas Sebastian Papaiani, chiar și în itarii și umorul unui Păcală incert. A rămas acel personaj al tristei comedii — care se dorește. A rămas cu acel amărui haz de necaz al personajelor sale știute, cu candoarea sa ușor stingheră, cu lirismul strecurat, discret, ici-colo, printre gaguri, printre poante, cu farmecul lui special. Da, Papaiani se dorește un personaj tragi-comic, cavalier al tristei figuri și a încercat, din cînd în cînd, în mijlocul proverbelor dur vizualizate, a snoavelor celor mai aidoma transcrise cinematografic, să îste în jurul lui și aburi de poezie, și haz popular, dar și acea tristete comică, acea înțelepciune bătrînă a risului care explică și-l justifică, și-l ține mereu tînăr pe Păcală al nostru. Pe Papaiani al nostru.

De la Anița, mai departe...

Destinul cinematografic al Margăi Bargu părea că se numește, în primul și în ultimul rînd, Anița; el a însemnat ani și serii filmice de-a rîndul, frumusețe sălbatică, patimă mistuitoare, cavalcade în noapte (dar puteau fi și în zori!), fapte justițiar-haiducești puse la cale în alcovuri și voaluri orientale, priviri ametoitoare — de-adevăratelea sau prefăcute — strecurate printre liniile de foc ai ochilor, îmbrățișări lungi, înainte de despărțire, între care interveneau aruncările grăbite în șa.

Destinul actoresc al Margăi Barbu, părea definitiv marcat de temperamentul ei ce dă mereu în clocot, de frumusețea agresivă și de prezența ei provocatoare. Marga Barbu nu se putea salva din transa aceasta de sensualitate pe care o iscă în jurul ei, ea își purta, demn, consecvent, elegant, crucea ei de «femeie fatală», fără a și-o putea lepăda de pe umeri, pentru că așa o voia și filmul.

În «Tatăl risipitor», sigur, înții și-ntii, «cauți femeia», forță malefică, emanînd o fascinație a răului și încăpăținare frenetică de a se opune — tot în șa! — mersului revoluției, înții și-ntii te izbești — nu se putea

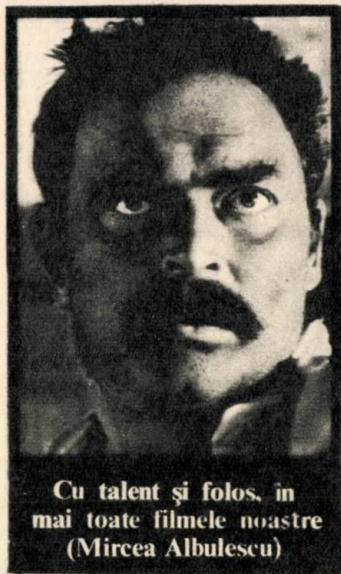
altfel — de natura pătimașă, de exploziile vitale ale actriței. Dar moșierita Margăi Barbu are chipul marcat de loviturile istoriei, umbrele pe care operatorul i le-a pus (uneori excesive și crude) pe obraz sînt ieșite din crepusculul clasei ei sociale, frumusețea ei provocatoare a fost premeditat ocolită, izbucnirile de patimă erau ultimele răbufniri, erau expresia nevoii de a se agăța de viață cînd a-

ceasta i se clătina sub picioare. Această moșierită, inutil risipitoare de farmec și împotriviri la mersul istoriei, ridică totuși un colț din cortina de prejudecăți care acoperă talentul actriței și clatină ușor automatismele, fixațiile de distribuție ale cineaștilor, lăsînd să se vadă acea Marga Barbu pe care o știm unii dintre noi (și care-i contrazice toate rolurile, și chiar înfățișarea): o inteligență cultivată, o intelectualitate fină, întreținută cu sîrg, o fire generoasă, caldă, simplă.



Sub semnul generozității
(Marga Barbu)

Așteptînd cu hărnicie



**Cu talent și folos, în
mai toate filmele noastre
(Mircea Albulescu)**

De la «Puterea și Adevărul» nu mai avea nimeni nici o îndoială. De la acea apariție monumentală, de la acea statuie încălzită totuși pe

dinăuntru de simțăminte omenesti — de la acel om al puterii care avea mindria și demnitatea de a nu-și ascunde fisurile și de a accepta adevărurile, de la acel Stăian, am știut cu toții: Mircea Albulescu e interpretul marilor bărbați. De atunci, actorul așteaptă din nou marele rol. Nu contează dacă așteaptă cu calm sau cu nerăbdare minioasă, contează doar că-l așteaptă cu hărnicie. Fără a sta cu mâinile la piept. Muncind. Filmînd. Postsincronizînd. Acceptînd și roluri mai puțin memorabile. Unele semănînd chiar, într-un fel, între ele, dar Albulescu muncind, așa cum știe el, înverșunat, tenace, încăpățînat, inspirat, elaborat, ambițios — să le distanțeze cît se poate unul de celălalt. Între «Capcana» lui Manole Marcus (din nou Manole Marcus, care e suficient să-l atingă cu aripa unui scenariu ca să stîrnească în Albulescu totuși pegasii lui putereli) și «Tatăl risi-

pitor» al lui Adrian Petringenaru, între primarul comunist spînzurat de lepădăturile legionare și cefaristul comunist care organizează instaurarea primarului muncitor în satul lui Oaie, încă apăsător de moșieri și jandarmi, între cei doi eroi deosebirile nu sînt fundamentale. Tipul e același, mai eroic poate în «Capcana» din cauza situației-limită, dar mereu puternic, mereu credincios pînă la jertfă cauzei lumii noi, mereu îndrăzneț, mereu hotărît. Un cavaler fără teamă și reproș al vremurilor noi. Cu ochelari de sîrmă și o urmă de zîmbet malițios în «Tatăl risipitor». Cu trufie demnă de țaran sigur de pămîntul pe care calcă și de dreptatea lui în «Capcana». Dar între timp a fost și inginerul Obreja din «Treisusorile secrete», acel altfel inginer Obreja, acel vanitos și plin de sine Obreja, care a dovedit că într-adevăr Mircea Albulescu e cel care «are întotdeauna dreptate».

Tăcerea mai mult decît vorbele

Pe Elisabeta Jar-Rozorea am descoperit-o toți, atunci, prima dată, în nu mai știu care din seriile «Haiducilor», poate chiar prima; ființa trufașă, aspră, de o distincție uscată, emanînd o fascinație ciudată, siluetă de epocă, cu ochi de otrăvă verde. și tăceri de gheață dar care ascundeau, undeva, departe, în adîncimi, un foc gata să mistuie totul, o patimă bolnavă, o spaimă, un fior de moarte. Si iat-o, revenind din ani, din anii studenției ei, de-a-tunci, din rădvanale atacate de haiduci, dintre malacovuri și voaluri orientale, iat-o azi într-o poezie de azi, jucînd — ca la Institut, unde și doica Julietei și coana Chirița nu au mult peste 20 de ani — jucînd rolul mamei Anei Szeles, în «De bună voie și nesilit de nimeni». O mamă pe care machiorii nu s-au chinuit prea mult să o picteze cu riduri și cu umbre sub ochi, și nu pentru că actrița le-ar fi adus cumva cu sine, și nu pentru că mama trebuia neapărat să fie o mamă tină, ci pentru că, pur și simplu, nu era nevoie de ele, nu ele interesau.

Elisabeta Jar-Rozorea și-ar fi pu-

tut construi rolul chiar și fără broboada de țărancă pe cap, chiar și fără fusta-i încrețită și fără șorțul de gospodină legat în față. Numai din gesturile mărunte și liniștite, cu care se mișcă în jurul mesei, dîndu-i bărbatului de mîncare. Numai din felul în care își prinde la piept, nu a odihnă, ci a supunere, mîinile ei muncite. Numai din tăcerile apăsătoare cu care își asculta, dar mai ales cu care își condam-

na bărbatul. Numai din durerea care îi încălca ochii și inima — sfîșiată între dragostea de mamă și ascultarea datorată bărbatului. Numai din trăirea adîncă, adevărată, a acestei supuneri nesupuse, a acestei înțelegeri maternele care nu excludea și reproșul, numai din suferința veche și mereu nouă a mamei personaj nobil chiar și cînd sosește dintr-o melo-love-story. Elisabeta Jar-Rozorea a adus în melodramă fiorul tragicului, ea a scos personajul din proza stinsă a banalului și i-a dăruit dimensiuni simbolice. E ceva.



**Un anumit fior tragic
(Elisabeta Jar)**



La vârsta tuturor posibilităților
(Silvia Popovici)

Nu, actorii nu trăiesc doar o zi

Nu, Silvia Popovici n-are dreptate, în temerile, în spaimile și în îndoiele ei; actorii nu trăiesc doar o zi, nu ei sînt fluturii care se nasc azi și mor la noapte, iar gloria lor nu trebuie iertată — de vanitosi — pentru că s-ar stinge o dată cu amurgul, ci păstrată undeva, adînc, în memoria noastră afectivă, alături de un alt

sentiment omenesc demn, care se numește recunoștință și pe care îl datorăm, știm bine, actorilor.

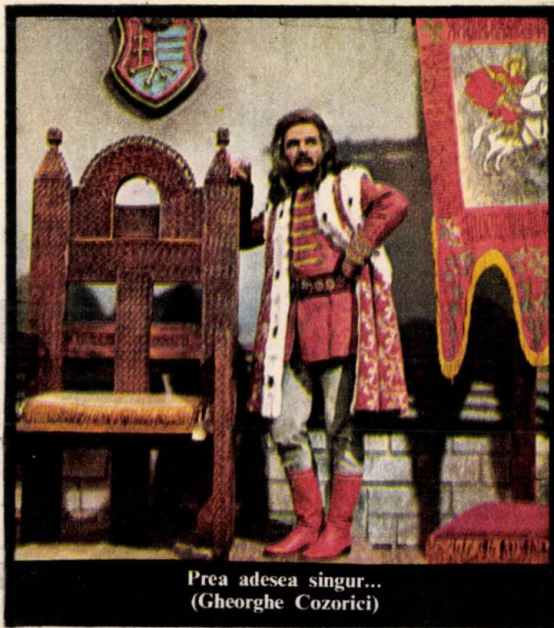
Nu, Silvia Popovici n-are dreptate, actorul (cu har!) poate trece calm și frumos prin toate vîrstele vieții și prin toate anotimpurile rolurilor, Silvia Popovici a ajuns, în filmele Malvinei Urșianu, la cea splendidă

și neliniștitoare vîrstă la care maturizarea spirituală dă noi dimensiuni și profunzimi trăirii artistice. Silvia Popovici a ajuns la ingenera Lena, femeie a cărei imensă slăbiciune și sursă de nefericire este tocmai forța și independența ei spirituală, în acel moment al evoluției actricești în care un rol se poate construi solid din tăceri, din stări contradictorii, din neliniști și în care actorul nu mai are dreptul să apeleze decît la tensiunea sa interioară. Lena nu are nimic din feminitatea alintată și slabă, Lena nu cere protecție, Lena construiește, decide, comandă. Lena privește în jur și-și găsește cu greu echivalentul masculin și de aici tristețea și neîmplinirea și ratarea ei sentimentală, de aici mereu nostalgia revenirii la acea iubire imposibilă și pierdută pentru Andrei, cel întors acasă să moară în iarba și țărîna țării. Lena ar părea uscată, ciudată și dură în relațiile cu cumsecadele ei soț, Lena ne-ar părea de neînțeles chiar și în relațiile ei cu Andrei, dacă Silvia Popovici nu s-ar fi îndreptat spre ea și nu și-ar fi asumat-o cu acea delicatețe și grație a simțirii, cu acea spiritualitate, nestăvilă, cu acea distincție a trăirii pe care i-o știm dintotdeauna. Datorită Silviei Popovici, Lena ne-a fost restituită în ipostaza ei cea mai umană, cea mai vibrantă, cea mai apropiată și, poate, cea care ne face să înțelegem cel mai bine simburile dramatic al emancipării feminine.

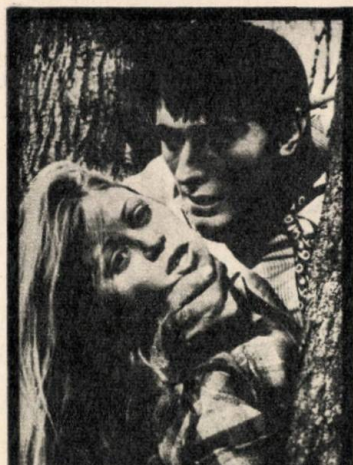
Să-i dăm prilejul...

Gheorghe Cozorici urma să stea, față în față cu istoria. Gheorghe Cozorici trebuia să înfrunte timpul, legenda și chiar propriile noastre imagini construite în orele școlare de istorie, despre acest erou al epopeii luptei românești pentru independență. Gheorghe Cozorici trebuia să treacă prin vitejia și parfumul inegalabil al paginilor sadoveniene și să ni-l restituie pe acel Ștefan cel Mare. Gheorghe Cozorici trebuia să reziste confruntării cu celălalt Ștefan monumental — cel creat la Național de marele George Calboreanu.

În această cu adevărat crîncenă bătălie artistică desfășurată pe teritoriile «Fraților Jderi», Gheorghe Cozorici avea nevoie de aliați, de aliați calificați în luptele cinematografice. Gheorghe Cozorici avea nevoie de scenariu, de comunicare lăuntrică, de fior istoric și nu numai de blana de hermină și nu numai de pletele de epocă. Gheorghe Cozorici a rămas însă prea adesea singur în fața istoriei, a eroului și a camerelor de luat vederi, singur printre decorurile fastuoase și bătăliile spectaculoase, singur cu harul său, cu forța sa creatoare, singur sau, de fapt, singuri, el și ceilalți mari actori ai noștri, striviți de dificultatea trecerii din legendă pe peliculă, striviți poate de un gînd regizoral ce nu putuse zbura spre înălțimile trecutului și ale marii noastre literaturi. Singur și, totuși, Gheorghe Cozorici ne-a dovedit nu o dată, ce mare actor e, ce mare actor poate fi cînd i se oferă momentul... Și prilejul!



Prea adesea singur...
(Gheorghe Cozorici)



**O surprinzătoare revenire.
Dar de ce surprinzătoare?
(Ana Szeles)**

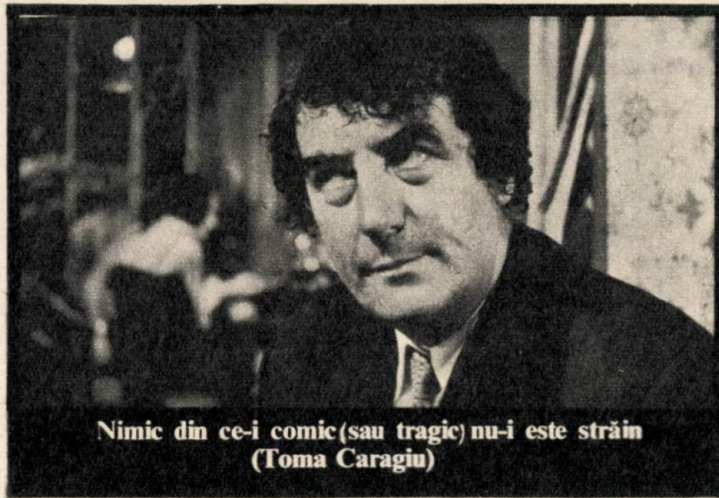
Cînd nu mai credeam și primeam nostalgic la ingenuetele noastre de ieri, la datele de pe buletin, la fotografiile lor mai vechi cu durerea pe

După o absență îndelungată

care ți-o dă orice semn al trecerii timpului, cînd aproape nu mai așteptam, exact atunci cînd ne obosise memoria și răbdarea, atunci a sosit o Ana Szeles, «de bună voie și nesilită de nimeni», după șase ani de absență, a venit și ne-a spus, grăcilă, sfioasă și modestă ca întotdeauna: «Iată-mă, exist, exist încă». A sosit trasă de mină de rolul scris special pentru ea de către Domokos Geza și de o regizorie debutantă, Maria Callas-Dinescu, care a avut juvenila îndrăzneală de a-i reîmpleti Anei Szeles coștele aurii, de a-i pune ghiozdan în brațe și șosete trei sferturi în picioare, de a-i filma odată, de două ori, de nouă ori în gros-plan privirea de un albastru candid și tenul de o frăgezime adolescentină; a sosit, Julietă transilvăneană, cu bacalaureat, tată, președinte de ceapeu și iubit, șofer pe camion, a sosit sfîșiată de o iubire imposibilă, de o ură ireconciliabilă între Capuleții Barta și Montague-ii

Clejan, a sosit pe căi de melodramă cinstită și frumoasă (așa cum sincer melodramatică poate fi uneori numai viața), a venit și ne-a spus în față — fără vorbe, e drept — cam așa ceva: «nu vă speriați de trecerea timpului, timpul nu ne e întotdeauna dușman. Nu vă lăsați bîntuiți de uitare, noi trăim, noi existăm în artă și prin artă, chiar și atunci cînd nu ne întîlnim o vreme. Timpul ne poate fi și ne este prieten, atunci cînd ne adîncește sensibilitatea, puținta de înțelegere și capacitatea de intrare în fața durerilor lumii și a dramelor omului». Nu vă speriați de travestiurile în fetiță ale actrițelor trecute de 30 de ani, există ochi pe care anii nu-i întunecă, tenuri pe care vremea nu le ofilește neapărat, există trăiri sufletești pe care anostimurile vieții nu le usucă. Există Juliete care știu să aștepte și să treacă cu calm, cu talent, cu răbdare prin vîrsta Stelei fără nume, a Pescărușului și a Norei.

Actorul care poate orice



**Nimic din ce-i comic(sau tragic) nu-i este străin
(Toma Caragiu)**

Mă întreb dacă pe Toma Caragiu l-ar măguli exclamațiile de surpriză, ah-urile uluite și semnele entuziaste de punctuație puse la capătul unor fraze precum «Caragiu — un tragic! Cine ar fi crezut?» sau «Adios, haz, bonjour tristețe caragiană» sau «Un Caragiu de esență Lear-iană!»

Ei bine nu, nu exclamăm, nu ne uimim, nu-l «redescoperim» pe Caragiu, ne vine să credem ochilor, ne suspendăm, pentru o vreme, setea de fantasticul său umor și îl luăm așa cum e, așa cum e Oaie, «Tatăl risipitor» al

lui Eugen Barbu și Adrian Petringeanu, tatăl căruia i se risipesc fiii sub pămîntul țării, pentru ca, de aici și poate din ei, să pornească sevele tari ale unei vieți noi. Știam. Știam că Toma Caragiu, această izbucnire unică de vitalitate artistică, acest talent exploziv și masiv, poate orice. Poate face credibil orice personaj, te poate lua după el oriunde, îl crezi și mergi cu ochii legați chiar și în băutura săracă a casei lui Oaie, unde cioplește țărșii și-și primește, de pe front, pe feciorul Gheorghe Dinică, șontăcînd cu picio-

rul lui de lemn, și-l primește pe fiul Florin Zamfirescu, ceferist care zguduie — cu convingerile sale comuniste și cu nevasta lui țigancă — toate prejudecățile țărănești ale casei, și-l primește și pe fiul Radu Ițcus, ibovnicul moșieresei, dar și denunțatorul ei, îi primește, iar apoi îi pierde prin moarte pe doi din ei. Toma Caragiu n-are timp să-și și să ne descrețească fruntea și sufletul în acea oră și jumătate în care e Oaie. Își așteaptă întii, apăsător de griji, feciorii de pe front, luptă să-i întoarcă cu fața de la revoluție spre vechiul, știut de el «drum drept» al țaranului, încearcă să-și smulgă feciorii din primejdiiile războiului și conflictelor cu boierii, cu patimile lor omenesti... Încearcă, luptă, se zbate, dar mereu și întotdeauna pierde. Pleoapele îi apasă tot mai greu ochii încărcăți de durere, în privirea lui se simte cenușa înfrîngerii, dar nici o clipă Oaie nu pleacă fruntea. Pleacă el, se duce, intră vindictiv prin ușa conacului, prin una, două, douăzeci de uși, mereu aceleași, pe care viața însăși le deschide furiei lui justițiară. Dar rămînem noi pînă la urmă cu privirile înghețate, în ochii îngreuiți de minie, de tristețe adîncă, dar și de înțelepciune ai lui Oaie. Iar ochii aceștia sînt ai lui Toma Caragiu. Iar durerea noastră a fost răscolită de tragicul Toma Caragiu. Iar noi îi sîntem recunoscători nu numai pentru că, de obicei, stîrnete în noi pofa de veselie, ci și pentru că de astădată a răsădit în suflete o anume tristețe înțeleaptă. Într-adevăr, sînt mulți care nu ar fi putut s-o creadă...

**Portrete
de Sanda FAUR**



Estetica
dar și etica

Dragostea,
dincolo
de
«trecătoarele iubiri»

Seriozitatea temă de poveste

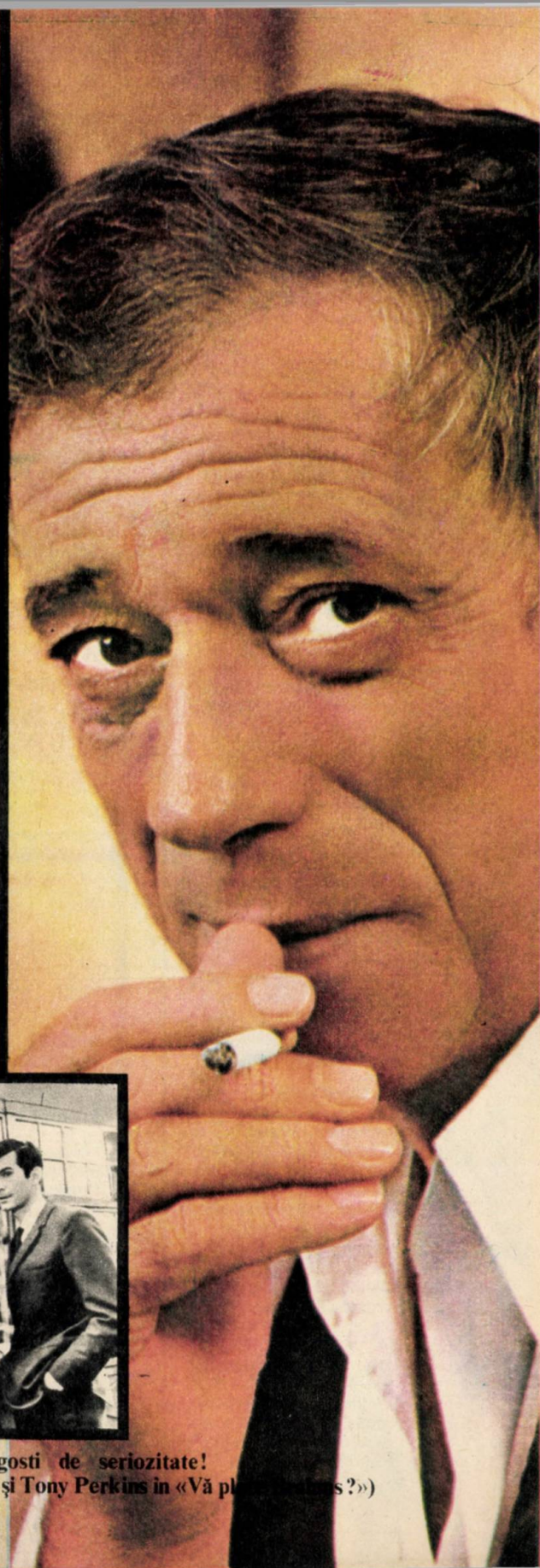


Tare curios acest cuvânt, tare curios acest fenomen care se cheamă **seriozitate**. Dicționarele nu-l definesc, ci doar îi semnalează noțiunile opuse (superficialitate, luare în glumă) sau niște foarte aproximative sinonime (conștiinciozitate, serveritate, solemnitate, gravitate, temeinicie, autenticitate, onestitate, profunzime). Dacă dicționarele nu definesc cuvântul, apoi când e vorba de contrariul său, de cuvântul **neseriozitate**, pe acesta nici măcar nu-l acceptă în limbă.

Dragoste,
numele tău
poate fi
și
seriozitate

Bună ziua, tristețe

În viața de toate zilele, adesea confundăm seriozitatea cu mimica ei exterioară, cu aerele grave, gesturile scrobite, căutările severe sau solemne. Dar artele știu, uneori, să descurce problemele de psihologie mai bine decât studiile psihologice. Astfel, două femei, două artiste, una scriitoare (Françoise Sagan), alta actriță (Ingrid Bergman) aveau să se



Da. Te poți îndrăgosti de seriozitate!
(Ingrid Bergman, Yves Montand și Tony Perkins în «Vă plăcuți unul altuia?»)

Seriozitatea, temă de poveste

înhamă, cu deplin succes, la această treabă. Ele ne vor prezenta trei povești unde este vorba de tragediile neseriozității.

Regizorul Anatole Litvak a ecranizat romanul «**Vă place Brahms?**», unde un tânăr cam zăpăcit se îndrăgostește de seriozitate (Anthony Perkins). Pui de milionar, răsfățat și aiurit, el are, la un moment dat, o fascinantă revelație: descoperă seriozitatea, în persoana unei femei de o regală frumusețe și de o grațioasă, surizătoare gravitate (Ingrid Bergman). Trăiește într-o lume de fantome, de paraziți, de snobi, teribilistul june descoperă farmecul autenticității, al naturaleții, al sincerității, al seriozității. El află că există ființe care nu trăiesc la întâmplare; ființe pe care te poți bizui, fiindcă știi că, în orice moment, pe calea aleasă, ele vor duce treaba pînă la capăt. Ființe pe care «poți conta»; cărora le poți prevedea reacțiile. Celălalt personaj (Yves Montand) este și el amoretat, durabil amoretat de aceeași femeie, sedus de același farmec al seriozității, el însuși avînd vocație pentru această conduită. Cu o mică lacună. Un nărav. Îi plac aventurile de 24 de ore. Totuși, chiar și aici intervine complexul său de seriozitate. Acele escapade de 24 de ore el nu le poate înghiți mai mult de 24 de ore. Iar dînsa, Ingrid, știe că asta nu va afecta seriozitatea dragostei lor. Deși, cum zice neamțul, «nițel, asta tot doare».

Filmul «**Bună ziua, tristețe**» de Françoise Sagan (regizor Otto Preminger) începe cu o lungă și amănunțită descriere a neseriozității în relațiile dintre tată și fiică (David Niven și Jean Seberg): un tată ușuratic și afemeiat, epicureu, cu o concepție veselă despre viață; iar fiica, o puștancă la vîrsta bacheloretului. E vorba aici tot de relații neserioase, concepute între părinți și copii, dar prezentate oarecum invers.

În acest deșert moral, în acest neant al neseriozității, debarcă o ființă care, deși tinăra și frumoasă, este incarnarea însăși a seriozității (Deborah Kerr). O seriozitate victorioasă.

Aproape că îl reeduce pe tomatul crăi, gata să se căsătorească cu ea și, deci, să-și schimbe stilul de viață. Din păcate, viitoarea mamă vitregă exasperează pe emancipata noastră ștrengărită, agasată de solitudinea acestei mame nepoftite, de controlul ei cu privire la prepararea bacalaureatului, cu privire la micile ei intimități cu un băiat (pe care de altfel îl iubea și de care era iubită, dar pe care austeră pedagogă nu-l credea «serios»). Această profesoară de bună purtare îi stă în gît modernei noastre domnișoare care vrea neapărat s-o alunge. Atunci urzește un complot. Ea, împreună cu flirtul ei și cu prietenă lui taică-său, toți trei, aranjează ca frumosul tată să se

serios, nu vor descoperi pe acest grav dușman al frivolității care se cheamă Seriozitate; nu află de existența lui decît atunci cînd va fi prea târziu. Deborah Kerr, fără un cuvînt, fără bagaje, se suie în automobil și pleacă. Unde? Pleacă să moară. Automobilul ei va cădea în prăpastie. «Accident»?!, își va repeta, înnebunit, cumințelul nostru epicureu. Și va încerca să uite. Dar este cineva care nu va încerca să uite, pentru că știe că asta e imposibil. La vîrsta ei, vîrsta critică a încheierii adolescenței, vîrsta la care se produc 80% din nevroze, la această vîrsta o lovitură ca aceea din povestea noastră e un traumatism care va răni toată viața sufletul acestei fete în fond bună și tandră, dar stricată de neseriozitatea anumitor mode modernizante. O nesfîrșită amărăciune se va așterne pe restul zilelor ei. În viața ei a debarcat un personaj



O Noră
pentru
toate
antimipurile
(cu Jane Fonda)

întîlnească, din întâmplare, cu atrăgătoarea fată, pe plajă, acolo, lîngă vilă, singuri, nevăzuți de nimeni. Îl cunoșteau ei bine pe impenitentul Don Juan. Știau că nu va rezista ocaziei. Pe de altă parte, cei trei conspiratori vor aranja lucrurile astfel ca austeră Deborah Kerr să-i surprindă.

Desigur, cei trei vedeau în asta o farsă, o ștrengărească răzbunare, o «chestie nostimă». Toți trei aveau o mentalitate infantilă, ușurată. Nu-și vor da seama că mai există pe lume și oameni care iau lucrurile în

cu tristă figură: Seriozitatea pingărită. Somnul de noapte va fi de-acum pentru dînsa singura vreme de uitare. Căci la venirea zorilor, o dată cu deșteptarea, nefericita fostă veselă fetiță va fi întîmpinată de această figură a amărăciunii și supărării: **Bonjour, Tristesse**. Da. Bună «ziua». Și zilnic. Și cine știe? Poate toată viața. O viață stricată, murdărită de o crimă, o crimă făcută cu veselia glumei, cu ușurata vinovăție a neseriozității.

E impresionant să comparăm scena finală din acest film cu

aceea din celălalt film făcut tot după Françoise Sagan. În ambele scene finale vorbește, fără cuvinte, perfidul personaj care se numește Neseriozitatea. Ambele povești se termină cu o privelește în oglindă și se demachiază. În «**Vă place, Brahms?**», Ingrid Bergman urma să iasă în oraș cu iubitul ei, Yves Montand: o dulce făgăduială de intimitate și de calm deliciu. Ca de atâtea ori însă, el îi va telefona, în ultimul moment, că are o treabă importantă. Ea știe care e acea treabă. Și știe că această treabă este o întințire scurtă cu o fată fără importanță. Știe că dragostea lui nu poate fi zdruncinată. Îi știe, acelei escapse, neseriozitatea și puțină ei longevitate. Desigur, e dezamăgită. Dar o să-i treacă. Nu e ceva «serios».

Pe ecran lucrurile se desfășoară

bilă a dragostei. Trista mesageră a Supărării venise. Dar vizita ei e trecătoare. Nu va fi salutată cu dezolantele cuvinte: Bonjour, Tristesse!, ci cu o resemnare optimistă.

Iată-o acum, în cealaltă poveste, pe drăguța puștancă, pe Jean Seberg, tot în fața oglinzii. Și ea are de gând să facă același lucru: să șteargă fardul de pe față. Pentru asta se va unge probabil cu o cremă. În oglindă se vede obrazul adolescenței noastre, uns cu lanolină și alte ingrediente. Fața ei de copilă, de fetiță proaspătă, nu mai există. O vedem mînjită, murdară, scoflică, urțită, îmbătrînită. **Tristețea** i-a răvășit trăsăturile și a pocit-o în acord cu uriciunea faptei. O faptă purtată în minte așa cum se poartă o ghiulea de picior. **Bonjour, Tristesse!** de-acum, toată viața va trebui, în faptul zilei, să salute această stafie mitologică a vinovăției sale, a crimei

experimental limitele fenomenului. Va ațîța lăcomia și josnicia populației, obținind de la aceasta să facă o nelegiuire încă mai enormă decît aceea care o ucisese pe dînsa la 17 ani. Bineînțeles, nu va merge pînă la executare. Nu dorința de răzbunare, ci serioasa pasiune a verificării adevărului o însuflețește. Este, la dînsa, serioasa conduită a cercetătorului care vrea să confirme o ipoteză și, dintr-un fapt individual, să inducă o lege generală...

Bună ziua, seriozitate!

Semnalăm mai de mult înmulțirea filmelor care au ca temă adevărul și puterea lui. În fond, asta este seriozitatea: căutarea adevărului, conduită gravă (pentru că este grea), conduită rece (pentru că este imparțială), conduită patetică (pentru că de ea depinde tot restul vieții). O aceeași nevoie de a verifica adevărul, de a-l omologa, ca în «**Vizita**», găsim într-un film românesc, «**Trecătoarele iubiri**» de Malvina Urșianu. Eroul (interpretat de Motoi) este un inginer care de multă vreme se expatriase. Plecase din țară și rupsesse o legătură de dragoste cu o femeie care îl iubea și pe care o iubea (Silvia Popovici). Socotise însă că nu o iubea destul. În străinătate se căsătorește cu o alta, care, și ea, îl iubește, dar pe care el, ca și în prima aventură, crede că nu o iubește îndeajuns. După o lungă absență, se întoarce în țară. Revede pe prima iubită. Și ea și el sînt ferm hotărîți să uite ce a fost. Totuși, amîndoi, fără nici o ezitare, își cad unul în brațele celuilalt. De ce? Foarte simplu. Amîndoi vor să afle adevărul. Vor să știe, cu precizie și siguranță, dacă fusese o eroare că se despărțiseră. Ea avusese, de la început, această convingere. La el, nevoia de a cunoaște adevărul, de a ști dacă fusese sau nu o eroare plecarea lui, această nevoie de adevăr se împletește cu o nevoie similară, cu privire la plecarea lui departe de țară. S-a întors nu numai pentru «a muri pe locurile unde se născuse și trăise», ci, tot așa, pentru a verifica, pentru a controla că greșise plecînd, că cuvîntul «țară», «patrie» este un adevăr care stă deasupra



«Bună ziua, tristețe»
(cu Jean Seberg)

soară așa: o vedem pe Ingrid Bergman ridicînd telefonul. Camerista ei devotată știe despre ce e vorba. Fără un cuvînt, ea ridică de pe pat rochia de seară, pe care i-o pregătise stăpînei, și o pune la loc în dulap. Iar intristată stăpîna se așază în fața oglinzii și începe să se demachieze. De pe obraz rupe, ca o coajă, tot ce trebuia să fie bucurie, voie bună, desfătare, împăcare sufletească. Fișii-fișii, fericirea cade ca o cicatrice, lăsînd o față curată și mîlnită, dar care zîmbește totuși, încrezătoare în seriozitatea dura-

neseriozității sale.

Dar să ne întoarcem la Ingrid Bergman. În splendidul film al lui Bernard Vicki, «**Vizita**», Ingrid, moralmente ucisă la vîrsta de 17 ani de ticăloșia, meschinăria și lăcomia oamenilor din orașelul care o găzduia, Ingrid, devenită miliardară, face, după 20 de ani, o vizită în tîrgul care o nenorocise. Nu ca să se răzbune, ci ca să se asigure că ignominiiile imense ca acea suferită de ea sînt posibile pe acest pămînt. Sosește acolo cu seriozitatea gravă a omului de știință care vrea să studieze

tuturor judecăților.

Așadar, el înnoadă la loc firele iubirii lui de odinioară. Și așteaptă. Așteaptă adevărul. Și el și ea vor descoperi, iubindu-se, că nu se mai iubesc, că nu se mai pot iubi. Și asemenea cercetătorului care abandonează o ipoteză dovedită neadevărată, amândoi amantul se supun adevărului cu acea onestitate, cu acea simplitate care, în problemele intime, se numește seriozitate.

Dar iată și un alt caz, originală variantă a aceleiași situații de seriozitate. Este drama lui Ibsen: «**Nora**» (sau **Casa păpușilor**) din care Losey a făcut un film. Soțul Norei niciodată nu ia în serios pe grațioasa lui nevastă. Îi atribuie un creier de pasăre și «se joacă» cu ea așa cum te joci cu o păpușă. Din păcate, ea se pretează la această *capitis diminutio*. E îndrăgostită de bărbatul ei și ca orice femeie orbește amoroasă, face tot, acceptă toate minciunile, ca «să-l păstreze», să-l țină legat. Îi va face deci și micul său mare chef de a-l încuraja în părerea că dînsa e o simplă și amuzantă jucărie,

un simplu obiect de consumație pentru vanitatea lui de bărbat. Cum se întâmplă adeseori cu șiretlicurile femeiești, această capitulare este, în fond, invers, o aservire a lui. Căci și ea «se joacă», și ea îl face pe el să joace ca o păpușă în mințile ei, îl face să-și dea drumul fără frîu în dobitoaca lui dublă calitate de mascul vanitos și filistin proprietar. Astfel trec zilele unei căsnicii plutind într-o fericire falsă. Căci la ea fusese un subterfugiu, o viclenie. Fericirea obținută nu era adevărată. Mai târziu, cînd toate se prăbușesc și el o întreabă: «Dar n-ai fost oare fericită?», ea îi dă acest profund serios răspuns: «Nu. Credeam că sînt. Nu eram fericită, ci doar veselă».

În existența acestei păpuși *amoris causa*, sosește cruntul moment al seriozității. Descoperă, cu onestitate, adevărul. Adevărul că societatea, de sus pînă jos, e clădită pe minciună și nemernicie. Și pleacă. Își lasă casă și copii pentru a căuta (dacă există) și pentru a găsi (dacă va avea noroc) etica cea adevărată. «Pleci sin-

gură?» — o întreabă soțul. «Da. Singură». Dar de data asta nu mai este acea solitudine ieftină și grandilocventă a eroului ibsenian, a lui Brand care spunea că «omul cel mai tare e omul cel mai singur». De data asta rebelul își dă seama că orice rebeliune are ca obiect o altă societate, mai bună, pe care răsculatul o vrea, o caută, o construiește în minte și umblă s-o găsească în oameni. Nora, care pînă atunci ignora însuși cuvîntul «societate», acum pornește în căutarea unei etici mai adevărate. Pornește singură. Pornește *singură*, fiindcă deocamdată nu are încredere în nici un povățuitor. Singură va căuta aceste povețe. Pășind pragul părăsitei «case a păpușilor», ea va zice, pentru prima oară, și pentru totdeauna: «Bună ziua, Seriozitate».

În 1922, marele actor francez Maurice de Féraudy, sub regia nu mai puțin marelui Jacques Feyder, interpreta pe ecran povestea lui Anatole France: «**Crainquebille**». Acest film este socotit de istoriografi ca un clasic al ecranului. Și este, în stil ironic și amar, povestea



Anchetă
asupra
unui trecut
nefericit
(Ingrid Bergman
și Anthony Quinn
în «Vizita»)

seriozității. Crainquebille, negustor ambulant de zarzavaturi, face pe pielea lui cunoștință cu neseriozitatea fundamentală a întocmirilor sociale contemporane. La piață, la îngheșuială, un sergent de stradă aude cuvintele: «Mort aux vaches!» — cea mai jignitoare insultă adusă unor var-diști. Sergentul crede că vorbele au fost spuse de nefericitul bătrîn. Crainquebille este arestat, judecat și condamnat la pușcărie. Cînd iese, foștii lui clienți îi întorc spatele. Fostul pușcăriaș e evitat ca un ciumat de către micii burghezi puritani și tîlpiți. Crainquebille riscă să moară de foame și de frig. Nu mîncîncă și doarme pe bănci, în parcuri. Într-o noapte, el își face următoarea, mă rog, «serioasă» socoteală: «La închisoare aveam barem mîncare și pat. Ar fi o serioasă treabă să mă întorc acolo. Cum? Foarte simplu. Societatea îl învățase că există un mijloc infailibil de a deschide porțile închisorii. N-ai decît să strigi unui sergent: «**Mort aux vaches**» (vache», vine de la **Wache**, adică sentinelă, cuvînt scris pe gheretele nemțești în timpul ocupării Parisului, în 1870). Zis și făcut. Dar sergentul cel insultat nu mai e un gogoman tînăr și fudul. Este un biet militar bătrîn, care îl dojenește pe Crainquebille așa: «Nu ți-e rușine să înjuri pe un om care își face, noaptea, pe ploaie, serviciul». Crainquebille, într-adevăr rușinat, încearcă să-i explice: «N-am spus asta pentru dumneata... N-am spus-o nici pentru mine... Am spus-o pentru... o idee...» La care bătrînul sergent, cu un amestec de severitate și indulgență, zice: «C-oi fi spus-o pentru o idee sau pentru altceva, cu siguranță că erau cuvinte care nu trebuie să fie spuse. Haide. Circulă!»

Impresionant contrast între seriozitatea acestei întîlniri și mascarada care se desfășurase la tribunal și care aruncase în temniță un om nevinovat. Mascaradă pe care sărmanul Crainquebille era gata s-o creadă ca cea mai serioasă și infailibilă întocmire socială.

Dar mă opresc. Mă bucur doar că pot din nou să semnalizez filmele ale căror personaje și teme sînt Adevărul și Seriozitatea.

D.I. SUCHIANU

Actorii anului '74

Romanticii, din nou la modă

De la acel Sir al ecranului care a fost și va rămîne, Laurence Olivier, pînă la «tînărul» furios care a fost Richard Burton, de pe platourile britanice s-au lansat, de-a lungul anilor, cîteva super-vedete, fără de care nu ne mai putem imagina astăzi istoria filmului. În anii din urmă, firește, și-a făcut apariția o altă pleiadă de excelenți actori, printre care se numără Richard Chamberlain și Michael York.

Trăsături clasice, o atitudine distantă, o eleganță ușor arogantă, dublate de un temperament excesiv romantic, fac din actorul Richard Chamberlain un personaj contradictoriu și atrăgător. Așa îl înfățișează și majoritatea rolurilor pe care le-a ales pînă acum, inspirate de cele mai multe ori din viața oamenilor celebri. El a fost Ceaikovski în «Iubitorii muzicii», el a fost lordul Byron, așa cum l-am văzut în «Lady Caroline»,

el a fost Ducele de Windsor într-un telefilm, el a fost, în sfîrșit, scriitorul american Scott Fitzgerald în «Ultima dintre frumoase». De fiecare dată, Chamberlain a dat ceva din personalitatea sa insolită acestor oameni deosebiți care au marcat, fiecare, în felul lui, epoca în care a trăit. Deși în «Lady Caroline», regizorul Robert Bolt îi rezervă lordului romantic și contestatar **avant la lettre** doar un rol secundar, Chamberlain schițează în cele cîteva scene contradicțiile care au făcut din Byron eroul și anti-eroul Angliei dinastiei de Hanovra, cel care primul a îndrăznit, în mod public, să disprețuiască respectabilitatea britanică și a făcut pentru prima oară din cealaltă latură a comportamentului insularilor — excentricitatea — o virtute afișată. În ciuda unui «Hamlet» discutabil, Richard Chamberlain s-a dovedit a fi un rafinat portretist.

A.D.



Din păcate,
la «proba
de foc»,
Hamlet
a căzut!
(Richard
Chamberlain)

MEMENTO '74
Debuturile anului



Farmec și talent
(Ștefan Velnicu și Valeria Marian)

Pornind de la farmec

Jupînița Nasta din «Frații Jderi» ai lui Sadoveanu, este un personaj care — cel puțin prin unul din atributele sale, frumusețea — ține de legendă. Ca să răscolești simultan patimile unui fiu de domn și ale pajului său cu veleități de mușchetar, să fii pricina unui posibil război și motivul foarte exact al unei acțiuni de comando (avant la lettre) întreprins în interiorul imperiului turcesc ce părea inexpugnabil, trebuie să ai calități fizice demne de o Elena din Troia. Descendența nu este chiar hazardată căci, păstrînd proporțiile literare, «cazul» în sine are ceva din absurdul sublim al epopeii homerice. Valeria Marian a fost, în filmul lui Mircea Drăgan, o distribuție care justifică prestigiul pictural al personajului. De o fotogenie ireproșabilă — contur fin, inocent senzual, colorat în pastelurile romanelor de dragoste cavalești — cu o grație lipsită de ostentație a mișcării, Valeria Marian era o întruchipare mai mult decît plauzibilă a «mărilor discordiei». Rolul — fără o mare amploare și fără complicații psihologice — găsea

în ea o interpretă fidelă. Dar actrița Valeria Marian nu poate fi mulțumită doar de această coincidență exteroară între un personaj și propria

ei personalitate. Solicitățile dramatice sau — din contra — cele care vor apela și la farmecul ei spontan, aflat dincolo de machiaj, pot face din Valeria Marian o vedetă tonică a filmului nostru.

Dansul pe sîrma invizibilă

Hotărît lucru, sînt debuturi care trebuie uitate. Cum e cel al lui Ștefan Velnicu, consumat cîndva, în «Săgeata căpitanului Ion». Cred că l-a uitat chiar și el. Și merita s-o facă, pentru că Ștefan Velnicu al anului 1974 este cu totul altul. Este, în primul rînd, revelația cinematografică a unui actor foarte personal, cu nimic tributar clișeeilor sau soluțiilor, facile. Alexandrel al său, din «Frații Jderi» este unul din rolurile care — prin interpretare — a depășit cu mult anvergura schiței de portret din scenariu, a devenit un personaj neașteptat chiar pentru cunoscătorii romanului sadovenian; nu pentru că n-ar fi fidel modelului său literar, dar pentru că îl explică, îl motivează printr-o condiționare psihologică foarte modernă, plină de apeluri

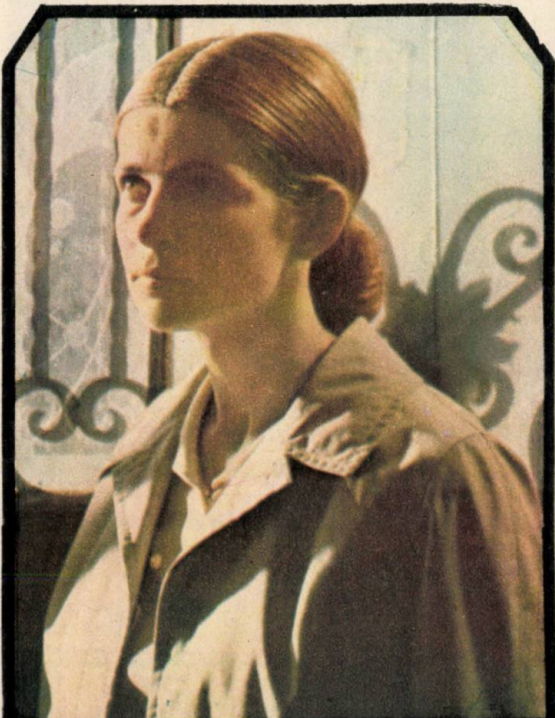
pentru spectatorul contemporan. În versiunea lui Velnicu, Alexandrel este un duplicitar, amestec spectaculos și derutant de calități și defecte. Un dans acrobatic pe un fir de legătură invizibil pentru ochiul comun. Îl bănuiesc pe Peter O'Toole printre idoli săi, căci Velnicu are, aici, același sistem aparent extravagant de a-și construi efectele; deducînd, una din alta, trăsăturile de caracter contradictorii (nu contrapunîndu-le în paralele discutabile, cum e mai curent). Lășitatea lui Alexandrel încolțește din elanuri eroice, ambiția lui se transformă în meschinărie, prietenia eșuează în invidie. Alexandrel este «un erou al timpului nostru», acreditat ca atare de talentul și inteligența actorului Ștefan Velnicu.

Lupta cu sentimentele

Pentru spectatorii obișnuiți ai Teatrului Național din Iași, Cornelia Gheorghiu este o vedetă; pentru cei care preferă cinematograful, o descoperire. Tîrzie, dar remarcabilă. Acea apariție fragilă, sortită parcă posturii de victimă ibseniană, pe care ne-o propun primele cadre din «Întoarcerea lui Magellan», se dovedește — pe parcursul dezvoltării acțiunii — o voință exemplară, apro-

piată de fanatism. «Fragilitatea» ascunde duritate, luciditate, crispate sentimentale. Și, înainte de toate, o mare combustie interioară. Este un caracter care — angrenat într-o luptă nemiloasă — se învinge în primul rînd pe sine. Masca rece, neînduplecată a ilegalistei este făcută să înghețe nu atît entuziasmul juvenil, cîteodată iresponsabil, al celor din jur, cît propria sa căldură, răzvrătire

a sentimentelor, care ar face-o vulnerabilă. Crisparea chipului, luciul metalic al ochilor, maschează o tragedie. Căci vocația Corneliei Gheorghiu (în ciuda numeroaselor roluri «mondene» sau «cochete» pe care le-a jucat pe scenă) mi se pare a fi cea de tragediană, dar care-și consumă partitura durerii nu în gesturi largi, în ample invocații de Electră, ci mocnit, ascuns ochilor lumii, o durere profundă și rea, care-și refuză lacrimile și strigătul. Pe ecran, frumusețea Corneliei Gheorghiu este iluminată de suferință, înobilată de supliciu.



O remarcabilă descoperire
(Cornelia Gheorghiu)



Chipul unei adolescente neliniștite
(Mihaela Marinescu)

Zborul păsării rănite

Ceea ce izbește, în primul rînd, la Mihaela Marinescu, așa cum am văzut-o cu toții în «Întoarcerea lui Magellan», este o privire ciudată, de o transparență tulburătoare, alunecînd speriată peste imagini, căutînd dureros un reper printre întîmplări. Un reper pentru privire, pentru gînd, pentru dragoste, pentru viață. Acesta este, de altfel, și «Magellan», personajul ei din film. O adolescentă derutată, o existență de superb animal hăituit în sălbăticia sa, o speranță

înfripată dintr-un vîrtej de cirpe colorate, o spaimă furioasă de neînfrîntă, de frig. Fata aceasta, cu ochii ca înserările în culori înșelătoare ale mării, se mișcă nervos și imprevizibil, vocea ei oscilează între stridentă și cîntec trist, toțul — în silueta ei — invocă fragilul, imaterialitatea păsării Phoenix, fluența stranie a iluziei. Căci Magellan este o iluzie — metafora filmului poate fi interpretată și așa — și regizoarea Cristiana Nicolae a descoperit, în Mihaela Marinescu,

una din puținele actrițe care puteau da consistență iluziei. Imaginea păsării rănite revine, obsedant, în minte, cînd scriu despre ea, și îmi amintesc de Monica Vitti din «Aventura» sau «Deșertul roșu», pe vremea cînd o descoperea Antonioni în același zbor frînt al păsării frumoase și neîmblîzite... Dar Monica Vitti, cea care — începînd prin a fi dificilă și ciudată — a devenit, în timp, o mare actriță, completă și multilaterală, este, înainte de toate, inimitabilă. Aș vrea ca Mihaela Marinescu să-i semene, de aici înainte, mai ales la acest ultim punct.

MEMENTO '74

Debuturile anului



Un romantic deghizat în dur (Romeo Pop cu Amza Pellea, în «Porțile albastre ale orașului»)

Pentru un „Love Story”

«Porțile albastre ale orașului» și «De bună voie și nesilit de nimeni» au făcut cinematograful nostru (printre altele) un dar prețios: un nou june-prim. Și, s-o recunoaștem, era nevoie de așa ceva, căci — de la generația lui Piersic și Dichisăanu — promoțiile Institutului de teatru fuseseră cam zgircite în acest domeniu. Mi se va replica imediat că avem actori tineri excelenți, că seria lui Nuțu, Papaiani, Găitan, Coman, Mihăiță etc. mai are încă multe de spus în filmul românesc... De acord, numai că pe lângă tineri furioși, interiorizați, duri, intelectuali ș.a.m.d., aveam nevoie (măcar pentru exemplificare) și de această figură deschisă, senină, neîncreștată de angosto existențiale, capabilă să sugereze imediat încredere și soliditate a sentimentelor. Nu se poate face (cred eu, dar s-ar putea să mă înșel) un «love-story» cu Tom Courtenay, cum nu s-a putut face cu James Dean. Dar unul cu Romeo Pop, așa cum a fost «De bună voie și nesilit de nimeni», este credibil tocmai datorită lipsei de complicații interioare a eroilor principali. Romeo Pop era, în acest film, ceea ce trebuia să fie: un tânăr frumos, necomplexat, energic (în limita vârstei sale), idea-

list în măsura în care nu înțelege compromisul, romantic atît cît suportă pelicula color, fie pe fond marin înspumat, fie pe fond de toamnă

carpatină. Încă o dată recunosc, făcîndu-mi cu invidie «mea culpa»: avem nevoie și de frumoși în filmul românesc.

Eroul unui posibil serial

Cu toate că le este binecunoscut spectatorilor din teatru și de la televiziune, Diplan nu era un actor de film consacrat. «Debutul» lui în cinematograful greu de spus cînd s-a produs; dar nu e vina actorului că rolurile pe care le jucase nu aveau destul relief pentru a rămîne în memoria cineaștilor. Nu e vina lui, mai ales pentru că în orice apariție — cît de secundară, de fugitivă ar fi fost — Diplan era același actor de mare profesionalism, achitîndu-se exemplar de fiecare rol. Pur și simplu, în cazul lui, «coincidența» a întîrziat să se producă. Pînă în acest an, pînă la acest «Stejar, extremă urgență». Un rol care valorifică din plin calitățile actorului, calități prin excelență cinematografice: o mare siguranță și dezinvoltură în fața aparatului, o

expresie plăcută și inteligentă, exteriorizări ponderate și sobre. Diplan este actorul energiilor conținute, al hotărîrilor rapide dar calculate, interpret ideal al «temerarilor» din filmul de acțiune, oameni întreprinzători, dublați de un «raisonneur» refutat. Udrea din «Stejar, extremă urgență» avea — dincolo de aceste atribute — un permanent zîmbet în colțul buzelor, un zîmbet cînd cald, cînd ironic, un zîmbet care era principalul său atu în fața maleficului von Richter. Un zîmbet care masca superioritatea luptătorului pentru o cauză dreaptă față de personajul dezabuzat, lipsit de idealuri (nu mai puțin inteligent însă), pe care-l are în față.

V-ați gîndit vreodată la Diplan în postura unui Mannix românesc?

Sub semnul talentului

Unul din cei mai complexi actori relevați în ultima «stagiune» cinematografică este acest foarte tânăr Florin Zamfirescu, siluetă subțire, ascetică, la care parcă toată energia trupului s-a adunat în arderea întuneată a ochilor, transmițători de mesaje ciudate și tulburătoare, indescifrabile pentru înțelegerea comună. Sînt ochii — cînd stinși, opaci, cînd iluminați de viziuni mirifice — ai lui Ion din «Năpasta» (rol pe care Florin Zamfirescu îl interpretează cu brio pe scena teatrului Giulești), sînt ochii înspăimîntați, dar încă îndărătnici, ai unui țaran din «Capcana», sînt ochii arși de dragoste sau de furie ai lui Zamfir, fiul lui Oaie, din «Tatăl risipitor». Arderea este, de altfel, semnul sub care se exprimă arta actoricească a lui Florin Zamfirescu. De unde și (relativ) facila lui distribuție în roluri dramatice, în care cotidianul e mereu înfiorat de umbra misterului și a tragicului. Dar — pentru că vorbeam de Ion, supremul personaj tragic din opera lui Caragiale — jocul lui Florin Zamfirescu se înobilează întotdeauna

printr-un adaos indicibil de poezie, ca un ecou îndepărtat al unor acorduri transcendente, enigmatice. acea poezie sublimă care făcea din pre-

decesorul său în rol, Emil Botta, unul din argumentele de excepție ale artei teatrului. Și complexitatea «registrelor» lui Florin Zamfirescu nu se rezumă la atît; păcat că nu mai poate fi văzut în rolurile lui de comedie, jucate în timpul studenției..

Despre o anume candoare

Dacă ar fi existat (ca actor, bineînțeles) cu un deceniu în urmă. Răducu Itcus ar fi putut fi un Codin remarcabil. Interpretul lui Lisandru din «Tatăl risipitor» are ceva din masivitatea candidă și caldă, ascunzînd neîndemînat ecou primare devastatoare, a personajului lui Pannat Istrati. Itcuș este, mai întîi o prezență impunătoare, o sursă iradiantă de vitalitate; care însă, curios, nu sugerează numaidecît teluricul, obscurul, primitivul ci — din contra — un umanism generos și conciliant. Argumentul forței lui este disponibilitatea, nu impunerea. Lisandru — personaj destul de incert conceput regizoral — își cîștigă tăcut, fără efort, simpatiile (mai ales feminine!), nu șochează deliberat, ci își continuă

calm, încet, un drum răsfrînt dintr-un gînd lăuntric. Dar oricît de tentantă ar fi această ipostază (te duce imediat cu gîndul la Lennie din «Oameni și șoareci»), la atîtea alte personaje din literatura universală, ea conține și o primejdie, deloc minoră. Căci a rămîne cantonat (chiar cu fidelitate) într-o imagine prestabilită, a te mulțumi doar cu semnificația ei exterioară, înseamnă a renunța, de fapt, la artă. Răducu Itcuș e prea tânăr pentru a acuza, deocamdată, o astfel de cantonare. Dar trebuie smuls cît mai curînd din postura amăgitoare a «curiașului blînd», și lucrul acesta îl poate face, cel mai ușor, cinematograful. Un gros-plan inteligent exploatat ar înlocui cu succes planul general prea apropiat de clișeu.

Portrete de Dinu KIVU

Un «temerar» pentru filmele de acțiune:
C. Diplan (cu Irina Petrescu)

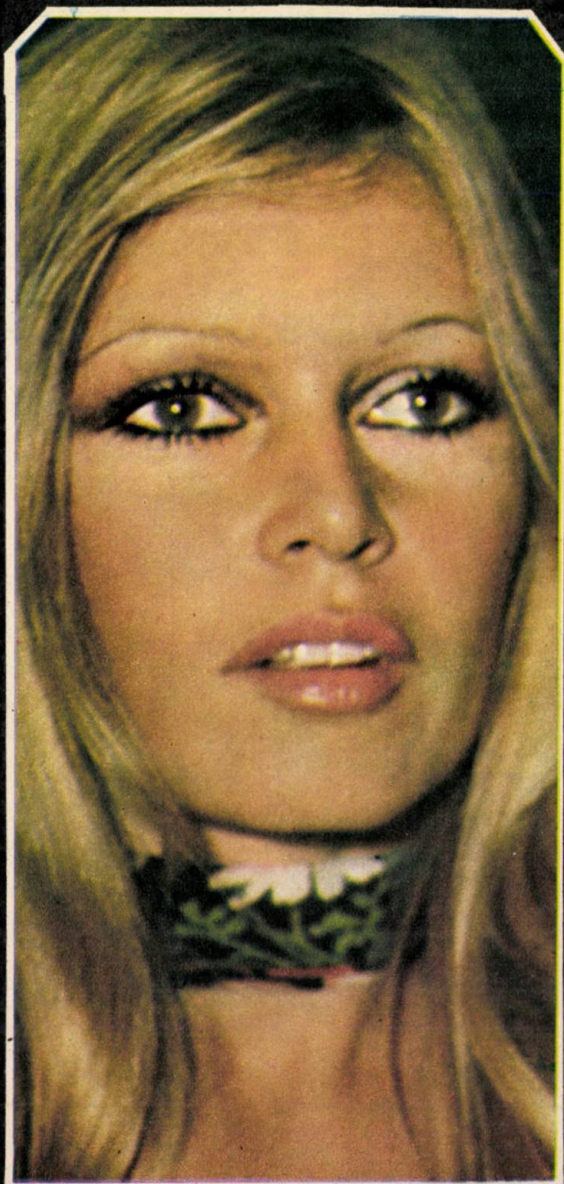


Mai mult decît o promisiune: o certitudine
(Florin Zamfirescu)



Mitul Bardot

(la 40 de ani)



«Orice dragoste
are durată
pe care o merită»

Brigitte Bardot a împlinit în toamna aceasta 40 de ani. Dar de mai multă vreme, cuvintele «idolul», «mitul», «steaua», «vedeta Nr. 1 a cinematografiei franceze» au dispărut din vocabularul ziariștilor și fotografiilor care se îndeletnicesc nu cu știri despre film, ci cu amănunte picante din viața celor ce fac film.

În urmă cu un deceniu și mai bine însă, despre Bardot au scris critici și scriitori de seamă, chiar și oameni de stat. Iată câteva citate celebre despre actrița care a adus Franței venituri la fel de importante ca uzinele Renault.

Simone de Beauvoir (1959):

- «Nu are amintiri, nu are trecut și, datorită acestei goliciuni, regăsim în ea acea deplină inocență specifică copilăriei».

- «Întruchipează atât de deplin prospețimea, sănătatea, simțurile primare, încât e imposibil să descifrezi în ea trăsături diabolice. Dar exact din această pricină le apare femeilor, care se simt înjosite și amenințate de frumusețea ei, cu atât mai diabolică».

- «**B.B.** apare pe ecran ca un fruct pe o tavă. Dar oferta e doar aparentă, căci spectatorul nu poate face abstracție de faptul că această femeie celebră și adulată, îi este total inaccesibilă. De aceea nici nu-i de mirare că o calomniază și o cataloghează drept o femeie ușoară, răzbunându-se astfel pe ea».

- «Viitorul, din punctul ei de vedere, este o invenție a oamenilor maturi, cărora ea nu le acordă credit».

Marguerite Duras (1964):

- «Exuberantă, leneșă, veșnic incurcată în nenumărate povești de dragoste — asta e Bardot, veșnicul nostru copil.»

- «Ai impresia că Bardot nu se identifică niciodată total cu rolurile ei, că nu le înțelege niciodată pe deplin. Vezi parcă, de fiecare dată, jucând o dublură ideală. La capătul carierei ei, nu se întrevăd vîlvătăi ale talentului. Dar nici filme total mediocre, lipsite de orice suflu artistic. Ea nu poate străluci în filmele ei, pentru că e o femeie pe care natura a hărăzit-o cu strălucire».

- «Miine va fi totul atât de gol și pustiu în jurul tău, încît n-o să-ți mai poți umple viața, Brigitte... Și o să afli atunci cît de monoton este să fii singur cu tine însuși.»

Charles de Gaulle (în diferite împrejurări):

- «Natura lea, firescul cel mai pur, par să fie atributele esențiale ale acestei tinere femei».

- «Am fost încîntat să vă văd. Încîntat este cuvîntul potrivit. Tot ce realizați e frumos și de fiecare dată dăruiați spectatorului ceva. «Viva Maria» mi-a plăcut mult.»

Henri-Georges Clouzot (1960):

- «Brigitte este foarte copilăroasă, dar nu e banală. Spontaneitatea ei fantastică se conjugă cu seriozitatea ei de copil».

Serge Gainsbourg (1968):

- «Își poartă cizmele pină-n șold, ca două cîrje care să-i sprijine frumusețea».

... și EA despre EA:

- «Omul care m-a fascinat cel mai tare a fost bunicul meu!» (1960)

- «Orice dragoste are durată pe care o merită!» (1961)

- «Nu trăiesc în trecut. De viitor nu-mi pasă. Sînt intens preocupată de clipa pe care o trăiesc!» (1966)

Filmul românesc
în marile competiții
internationale

CANNES 1946-1974



Participarea la festivalul de la Cannes și mai ales obținerea unui premiu este aspirația oricărei cinematografilor, este visul oricărui cineast; pentru că simpla selecționare a unui film la acest festival echivalează cu o recunoaștere a maturității artistice a cinematografilor care l-a produs, iar «recolectarea» unui premiu înseamnă — pentru filmul respectiv și pentru creatorul său — deschiderea porților spre o carieră internațională. Premiul de la Cannes este, într-un fel, semnul prin care un for internațional de prestigiu recunoscut recomandă distribuitorilor din toată lumea o creație de excepție.

Neorealismul italian s-a putut dezvolta și afirma pe piața mondială și grație premiilor pe care le-au obținut «*Roma, oraș deschis*» de Roberto Rossellini, «*Miracol la Milano*» de Vittorio De Sica și «*De doi bani speranță*» de Renato Castellani. Fără festivalul de la Cannes, noul val francez nu s-ar fi văzut poate recunoscut pe plan internațional și n-ar fi devenit școală. Iar Michael Cacoyannis și-a început cariera internațională o dată cu premiul pe care l-a obținut la Cannes cu filmul său «*Electra*».

De-a lungul anilor, mulți creatori și multe vedete au primit consacrarea la festivalul de la Cannes, după cum cinematografiile multor țări — mai ales acele cinematografii care s-au dezvoltat după al doilea război mondial — au devenit familiare publicului inter-

național datorită festivalului de la Cannes. Se poate spune că în desfășurarea festivalului de la Cannes se reflectă, practic, istoria cinematografului mondial din ultimii 30 de ani.

Iată tabloul celor 27 de ediții ale sale, cu menționarea categoriilor principale de premii, ilustrând în același timp prezența cinematografilor românești la această competiție de mare prestigiu profesional și artistic.

Numărul mare de filme premiate în primele două ediții se explică prin aceea că se supunea atenției juriului producția realizată în ultimii 2-3 ani («*Roma, oraș deschis*» — 1943-44; «*Scurtă întâlnire*» — 1945, etc.), iar formula de organizare a festivalului era în curs de «imbunătățire». Începând cu ediția a treia, regulamentul s-a definitivat și — cu unele ajustări — el este în vigoare și astăzi. Numă-



Cannes 1965: «Pădurea spinzuraților». Premiul pentru cea mai bună regie. O prestigioasă consacrare.

Anul	Marele Premiu (Palme d'Or)	Premiul pentru cea mai bună regie	Marele Premiu pentru scurt-metraj
1946	Simfonia pastorală (r. J. Delannoy), Franța Scurtă întâlnire (r. D. Lean), Anglia Roma, oraș deschis (r. R. Rossellini), Italia Maria Candelaria (r. E. Fernandez), Mexic Încercarea (r. A. Sjöberg), Suedia Ultima șansă (r. L. Lintberg), Elveția Oameni fără aripi (r. M. Cap), Cehoslovacia Marea cotitură (r. F. Ermler), URSS Heecha Nagon (r. Ch. Anand), India Pământul va fi roșu (r. B. Ipsen), Danemarca Week-end pierdut (r. B. Wilder), SUA	René Clément (Franța) (La bataille du rail)	Umbre pe zăpadă (Suedia)
1947	Antoine și Antoinette (r. J. Becker), Franța Blestemații (r. R. Clement), Franța Cross Fire (r. E. Dmytryk), SUA Ziegfeld Folies (r. V. Minnelli), SUA Dumbo (desen animat r. W. Disney), SUA Inundații în Polonia (documentar), Polonia	Nu s-a acordat	Nu s-a acordat
1948	Festivalul nu a avut loc		
1949	Al treilea om (r. C. Reed și G. Greene), Anglia	René Clément (Franța) (Zidurile din Malapaga)	Pall singur pe lume (Danemarca) regia A.H. Jenden
1950	Festivalul nu a avut loc		
1951	Miracol la Milano (r. V. De Sica), Italia Domnișoara Julie (r. A. Sjöberg), Suedia	Luis Buñuel (Mexic) (Oropsitii)	Oglinzi de Olanda (Olanda) regia B. Haanstra
1952	De doi bani speranță (r. R. Castellani), Italia Othello (r. O. Welles), Maroc	Christian Jacque (Franța) (Fanfan la Tulipe)	Să aruncăm plasele (Olanda) regia H. Vander Horst
1953	Salariul groazei (r. H.G. Clouzot), Franța	Walt Disney (SUA) (Retrospectiva operei) — hors concours —	Coama albă (Franța) r. A. Lamorisse
1954	Porțile infernului (r. T. Kingasa), Japonia	René Clément (Anglia) (Monsieur Ripois)	Nu s-a acordat
1955	Marty (r. Delbert Mann), SUA	Serghei Vasiliev (URSS) (Eroii de la Sîpca) Jules Dassin (Franța) (Du Rififi chez les hommes)	Blinkity Blank (Canada) r. Norman McLaren
1956	Lumea tăcerii (documentar artistic) (r. J.Y. Cousteau, L. Malle), Franța	Serghei Iutkevici (URSS) (Othello)	Balonul roșu (Franța) r. A. Lamorisse
1957	Legea domnului (r. W. Wyler), SUA	Robert Bresson (Franța) (Un condamnat la moarte a evadat)	Scurtă istorie (România) r. Ion Popescu Gopo

1958	Zboară cocorii (r. M. Kalatozov), URSS	Ingmar Bergman (Suedia) (În pragul vieții)	Sena întâlnește Parisul (Franța) r. Joris Ivens Gioconda (Franța) r. H. Gruel și J. Suyeux
1959	Orfeo Negro (r. M. Camus), Franța	François Truffaut (Franța) (Cele 400 de lovituri)	Fluturii nu trăiesc aici (Cehoslovacia) r. M. Bernat
1960	La dolce vita (r. Federico Fellini), Italia	M. Antonioni (Italia) (Aventura)	Surisul (Franța) r. S. Bourguignon
1961	Viridiana (L. Buñuel), Spania Absență îndelungată (H. Colpi), Franța	Iulia Solnțeva (URSS) (Povestea anilor înfălcărați)	Lingurițele (Franța) r. V. Villardebo
1962	Cuvîntul dat (r. A. Duarte), Brazilia	Michael Cacoyannis (Grecia), (Electra)	Rîul Bufniței (Franța), r. R. Enrico
1963	Ghepardul (r. L. Visconti), Italia	<i>Nu s-a acordat</i>	Floare de apă (Elveția), r. J. Seiler Fasolea (Franța) r. E. Sechan
1964	Umbrelele din Cherbourg (r. Jacques Demy), Franța	<i>Nu s-a acordat</i>	Liniștea satului (Franța), r. F. Reichenbach Prețul victoriei (Japonia), r. N. Shbya
1965	Șpilul (r. R. Lester), Anglia	Liviu Ciulei (România) (Pădurea spînzuraților)	Uvertura (Ungaria), r. J. Vadasz
1966	Un bărbat și o femeie (r. C. Lelouch), Franța Doamnelor și domnilor (r. P. Germi), Italia	Serghei Iutkevici (URSS) (Lenin în Polonia)	Skater Dater (SUA) r. Noel Black
1967	Blow-up (r. M. Antonioni), Anglia	Ferenc Kosa (Ungaria), (Zece mii de sori)	Cerul Olandei (Olanda), r. J.F. Fernhant
1968	<i>Festival întrerupt din cauza evenimentelor sociale petrecute în luna mai în Franța</i>		
1969	If (r. L. Anderson), Anglia	Glauber Rocha (Brazilia) (Antonio das Mortes)	Cîntecele Renaș- terii (România), r. M. Ilieșiu
1970	M.A.S.H. (r. R. Altman), SUA	John Boorman (Anglia), (Ultimul Leo)	<i>Nu s-a acordat</i>
1971	Mesagerul (r. J. Losey), Anglia	<i>Nu s-a acordat</i>	<i>Nu s-a acordat</i>
1972	Cazul Mattei (r. Francesco Rosi), Italia Clasa muncitoare merge în paradis (r. E. Petri), Italia	Miklos Jancso (Ungaria) (Psalmul roșu)	Pușca cu lunetă (Franța) r. Jean Chapat
1973	Sperietoarea (J. Schatzberg), SUA Disprețul (r. A. Bridges), Anglia	<i>Nu s-a acordat</i>	Balablok (Canada), r. B. Pojar
1974	Conversația (r. F. Ford Coppola), SUA	<i>Nu s-a acordat</i>	Insula (URSS) r. V. Zulkov și E. Hazarov



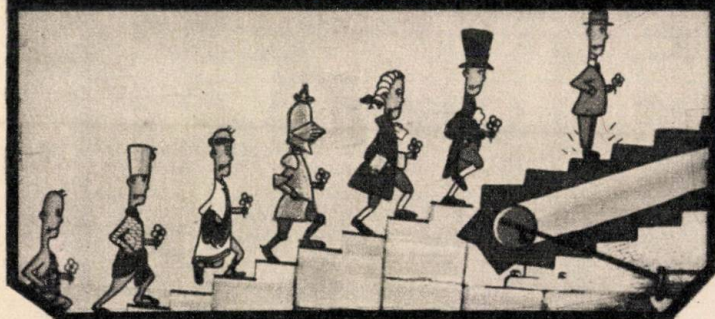
**Cannes 1966: «Răscoala»
Premiul pentru «opera prima». O confirmare importantă, dăătoare de speranțe**

rul de premii a fost restrîns, ridicîndu-se astfel prestigiul fiecăruia dintre ele; filmele sînt acceptate în concurs numai cu condiția ca ele să fi fost produse în cele 11 luni precedente, să nu fi fost difuzate în afara țării de origină și să nu mai fi fost înscrise în altă competiție internațională.

Paralel cu concursul oficial, în care în nici un an nu au fost mai mult de 30 de filme de lung-metraj, la Cannes se desfășoară «piața filmului», unde, pe parcursul a două săptămîni, se prezintă circa

300 de filme și se fac tranzacții cifrate la milioane de dolari. În ultimii ani, festivalul de la Cannes s-a îmbogățit cu alte două manifestări «paralele»: «Săptămîna criticii» (și aici trebuie remarcat marele succes al filmului «Nunta de piatră» de Dan Pița și Mircea Veroiu, în 1973) și «La quinzaine des réalisateurs» care, fără să fie competitive și fără să acorde premii, contribuie în mare măsură la punerea în evidență a noutăților din mișcarea cinematografică mondială.

Cannes 1957: «Scurtă istorie». Palme d'Or. România, pentru prima oară în palmaresul festivalului internațional de la Cannes



**Cannes 1973: «Nunta de piatră».
Nici un premiu, dar un succes de mare răsunet internațional în cadrul sever al «Săptămîinii criticii»**

Cu puține excepții, juriile festivalurilor de la Cannes au premiat acele filme pe care apoi timpul, critica și, mai ales, publicul internațional le-au confirmat ca fiind într-adevăr creații remarcabile, opere reprezentative ale diverselor cinematografii, ale diverselor perioade și «valuri» din producția mondială. Dacă un film ca «**Șpilul**» s-a «pierdut» pur și simplu, ieșind din atenția criticii și a publicului, altele, ca «**La dolce vita**», «**Un bărbat și o femeie**», au făcut nu numai o carieră strălucită, dar au devenit și filme-școală, modele pe care alții s-au străduit ulterior să le imite.

Este interesant de remarcat că în palmaresurile de la Cannes nu figurează niciunul dintre marile succese comerciale: nici «Suntele muzicii», nici «Love Story», nici «Marea hoinăreală». Dar o coincidență e sigură, fiind de fapt o legitate, și anume că cinematografiile care au dat cele mai mari succese au produs și filmele cu cele mai multe premii la festivalul de la Cannes.

Au fost cazuri când regizori consacrați pe plan internațional au prezentat filme produse în alte țări: Orson Welles («Othello») pentru Maroc, sau René Clément («Mon-

sieur Ripois») pentru Anglia.

Printre laureații Marelui Premiu (cu «Lumea tăcerii», 1956) se află un om de știință — oceanograful J.Y. Cousteau, pe lângă care un viitor cineast, Louis Malle, își făcea apariția.

Cum se poate remarca și din tabelele recapitulative, cele mai multe premii sînt recoltate de către cinematografiile cu mari producții de filme, care ființează încă de la nașterea cinematografului. Aceste țări figurează în palmares încă de la prima ediție, fapt ce ilustrează marele lor avans față de cinematografiile care au trebuit «să-și facă un loc sub soare» mulți ani mai târziu.

În ceea ce privește prezența cinematografiei românești, ea nu poate fi comentată înainte de a menționa că, în competiția festivalului, se înfruntau, în arenă deschisă, cinematografiile în curs de dezvoltare

țări ca Danemarca, Japonia, Suedia, Ungaria, etc., cu tradiție înfinit mai mare în creația de filme.

Dacă observăm că Ion Popescu Gopo și Mirel Ilieșiu se «numără printre numele celebre ale genului, alături de un Norman McLaren, Albert Lamorisse, Bert Haanstra sau Joris Ivens, avem motive întemeiate să ne mindrim cu producția noastră de scurt-metraje și să sperăm că nivelul ei va crește continuu, mai ales că aceste succese obligă.

La capitolul Marele Premiu, cinematografia noastră încă n-a înscris un film; pînă atunci, Premiul pentru cea mai bună regie, obținut de Liviu Ciulei cu «**Pădurea spinzuraților**», marchează prezența noastră la o cotă care se cere recucerită și depășită.

În 1965, cînd prezenta «Pădurea spinzuraților», cinematografia română, care abia depășea 10 fil-



Cannes 1969: «Cîntecele Renașterii»
Palme d'or. Documentariștii la înălțime

tare alături de altele cu vechi tradiții și cu o producție anuală de zeci sau chiar sute de filme. Așa cum se știe, marii cinești și marile filme nu răsar peste noapte, ci apar numai ca rezultat al unei producții bogate și ritmice. Această remarcă nu e menită să «justifice» neîmplinirile cinematografului noastre, ci să pună într-o lumină obiectivă reușitele ei.

La categoria scurt-metraje, România are de două ori Marele Premiu: «**Scurtă istorie**» de Ion Popescu Gopo și «**Cîntecele Renașterii**» de Mirel Ilieșiu, dintre care cel obținut de «**Scurtă istorie**» datează din 1957, atunci cînd cinematografia noastră era într-adevăr la începuturile ei. Cu două premii la această categorie, România se situează înaintea unor

me anual, se afla în competiție cu cinematografiile din Anglia, Japonia, S.U.A., U.R.S.S., Franța, iar la festival erau prezenți cu filmele lor William Wyler, Richard Lester, Masaki Kobayashi, Sidney Lumet...

Dacă ținem seamă că «premiul pentru cea mai bună regie» a fost acordat, în acești 27 de ani, unor creatori iluștri ai cinematografului mondial ca Luis Buñuel, René Clément, Ingmar Bergman, Jules Dassin, Frederic Ermler, François Truffaut, avem adevărata dimensiune a valorii acestui premiu obținut de Liviu Ciulei. Ca și a celui premiu obținut de filmul «**Răscoală**», cînd lui Mircea Mureșan i s-a atribuit, atunci, în 1966, «Opera prima».

Mihai DUȚĂ

R. P. Bulgaria

● Anul 1974 a înscris la rubrica producției cinematografice câteva date elocvente: Bulgaria produce astăzi anual 20 de lung-metraje artistice și 30 de filme de lung-metraj pentru televiziune, peste 100 documentare și 120 filme de știință popularizată, 18 desene animate și zeci de filme didactice, care sînt proiectate pe ecranele din 80 de țări ale lumii.

În 26 de ani, cinematografia bulgară a obținut aproape 340 de premii naționale și internaționale, decernate pentru 230 de filme, dintre care majoritatea în ultimii 2 ani. În momentul de față, în studiourile modern utilizate de la Boiana, din preajma Sofiei, lucrează 1 400 de regizori, operatori, scenografi, tehnicieni, etc.

● Producția de filme a anului consemnează la loc de frunte și filmul «**Căsătoriile lui Ioan Assan**», o amplă evocare istorică despre un monarh înțelept și viteaz, care a asigurat țării sale, în îndepărtatul veac al XIII-lea, stabilitate și pace, o bogată viață economică și culturală. Regizor: Veselin Tancov.

● Filmul regizorului Ștefan Dimitrov, intitulat «**Marele drum**», va aduce pe ecran viața cotidiană, depotrivă de dificilă și de complexă, a conducătorului unui mare șantier de construcții, om care nici măcar nu are un nume, el fiind trimisul Comitetului Central al Partidului Comunist.

● «**Dragonul**» este o încercare, prima în cinematografia bulgară, datorată cunoscutului regizor Todor Dimov, de a realiza un lung metraj care reunește desenul animat cu jocul actorilor în carne și în oase. Filmul este o alegorie modernă despre răul (adică dragonul, căci el este personajul desenat) în lumea de astăzi.



Căsătorie în sec. XIII
(«Căsătoriile lui Ioan Assan»)

R.S. Cehoslovacia

● Trei producții realizate în anul 1974 la studiourile Barrandov au reținut în mod deosebit atenția spectatorilor și a criticii: «**O crimă la Steaua albastră**», în care regizorul Antonin Kachlik a dezvoltat două episoade din romanul cu caracter social al scriitorului ceh Ivan Olbracht, «Ana, proletara»; «**Mandat de arestare pentru regină**», un pasionant film polițist, care reconfirmă aptitudinile pentru acest gen al regizorului Dušan Klein; «**Om din Londra**», în care regizorul Hynek Bocan îmbină comicul cu suspensul, realizând o comedie polițistă interesantă și atrăgătoare.

● Pentru reputatul regizor Karel Kachyna, anul 1974 a însemnat un triplu efort creator, dar și un prilej de mari satisfacții profesionale. După ce a prezentat în premieră filmul «**Iubirea**», a realizat în cinstea aniversării insurecției naționale slovace, «**O iarnă fierbinte**», în care sînt evocate câteva mo-



O poveste de dragoste în 1900 și...
(«Pavlinka»)

mente dramatice din lupta partizanilor împotriva ocupanților fasciști, dar nu prin mijloacele proprii filmelor de război, ci prin modalitățile de exprimare aparținînd peliculelor de profundă și subtilă analiză psihologică. Imediat după aceea, Kachyna a început filmările pentru «**Pavlinka**», a cărui acțiune se petrece cu trei sferturi de secol în urmă, în orașul Svarov din munții Jizera, în timpul unei greve a muncitorilor dintr-o uzină textilă. Dar filmul este mai puțin istoria unei greve, cit povestea înduioșătoare a unei fete, a unei fete, a cărei primă dragoste și a cărei viață sînt jertfite în vîlmășagul unor dramatice conflicte sociale.

R.P. Chineză

● Din filmele proiectate pe ecranele din Republica Populară Chineză în anul 1974, s-au bucurat de mult succes, întrunind adeziunea largă a maselor de muncitori, țărani și soldați, patru filme artistice în culori, o operă filmată, **«Chakiapang»** — lucrare model cu temă revoluționară contemporană — un film de păpuși, **«Micul soldat al Armatei a VIII-a»**, șase filme didactice și științifice și două documentare. Filmele de ficțiune reflectă aspecte ale luptei de clasă și ale edificării socialiste.

● **«Epoca noastră de foc»** — reflectă lupta metalurgiștilor chinezi pentru producerea unui oțel special, necesar construirii de nave, din materii prime autohtone și cu mijloace proprii. Această inițiativă întâmpină la început rezistența unor elemente reacționare. Dar tenacitatea echipei condusă de oțelarul comunist Tchao-Se-hai învinge.

● **«Muntele cu pini verzi»** este numele unei unități de producție situată într-o regiune muntoasă îndepărtată. Filmul cu acest titlu reflectă aspecte ale luptei pentru instaurarea normelor socialiste la sate.

● **«Fluviul va fi îmblânzit»** este un elogiu adus eroismului revoluționar și tenacității comuniste de care au dat dovadă locuitorii de pe malul râului Haiho în lupta împotriva unei inundații cumplite, de o amploare niciodată întâlnită pe acele meleaguri în ultima sută de ani.



«Războiul subteran», un film despre lupta pentru independență a poporului chinez

R.D. Germană

● **«Wolz»** sau **«Viața și transfigurarea unui anarhist german»** (scenariul: Günther Rücker, regia: Günther Reisch) este povestea unui om care a luptat cu inimă fierbinte, dar prin mijloace greșite, pentru o cauză dreaptă. Și care a eșuat în cele din urmă, după o existență dramatică și aventuroasă. Wolz a crezut că este de ajuns să iei de la bogați și să dai la săraci pentru a rezolva acutele conflicte de clasă ale societății germane de după primul război mondial. O poveste din primele decenii ale secolului nostru, dar o dezbatere cu multiple rezonanțe contemporane.

● **«Viața lui Uwe»** și **«Juliana»** oferă spectatorilor noi variațiuni pe o temă amplu dezbătută în ultimii ani de cineasții din R.D.G., tema vieții de familie, a relațiilor între soți în condițiile unei depline egalități sociale, politice și profesionale, a echilibrului dintre profesie și căsnicie.

● Regizorul Frank Vogel declară că **«Johannes Kepler»**, filmul pe care l-a terminat recent, nu este, «așa cum ne-au obișnuit peliculele consacrate unor oameni celebri, o simplă înșiruire de evenimente importante din viața și activitatea acestora. Ne-am străduit să demonstrăm mai ales cu argumente de natură psihologică, influența pe care a avut-o în existența marelui astronom, matematician și filozof, faptul că a fost obligat, la un moment dat, să lupte pentru salvarea mamei sale, condamnată la moarte pentru vrăjitorie. Este lesne de înțeles cât de dureroasă a putut fi pentru el ciocnirea cu asemenea mentalități și prejudecăți retrograde, pentru un om care reușise prin genialele sale descoperiri să pună în ordine și armonie întreg sistemul planetary».

● Cunoscuții scenariști Wera și Claus Küchenmeister și-au concentrat eforturile pentru realizarea unui film care să evoce generațiilor actuale momentele mai puțin cunoscute din viața atât de bogată în fapte eroice ale marelui fiu al clasei muncitoare germane, Ernst Thälman.



Nemaipomenitele aventuri ale unui familist («Viața lui Uwe»)

în direct
din
Moscova

Toată familia rîde, cîntă și... fil



Între
visători
și

pesimiști...
(Ariadna Senghelaia
în «Trăzniții»)

Cnema

Pe ecranele sovietice rulează concomitent două noi comedii cinematografice. Faptul în sine este demn de consemnat, come-

dia nefiind un gen prea frecvent în cinematografie. Iar comedia gruzină este un gen aparte, cu tonalitatea ei cu totul insolită. Veselia se amestecă aici cu tristețea, comicul este transfigurat artistic, iar convenția compensată de coloritul național. Autorii acestor comedii sînt frații Șenghelai. Fratele cel mare, Elgar — fost elev al lui Iutkevici și regizorul cunoscutelor filme «Caravana albă» și «O explozie neobisnuită» — este autorul comediei cinematografice «Trăzniții». Fratele cel mic, Gheorghi, absolvent al institutului «Dovjenko» și autorul filmului «Piroșmani», distins cu numeroase premii internaționale, semnează musical-ul «Melo-diile cartierului».

Crescuți într-o familie de cinești (tatăl, Nikolai Șenghelai, este unul din pionierii cinematografiei gruzine, ale cărui filme «Enisso» și «26 comisari din Baku» au intrat în fondul de aur al cinematografiei sovietice, iar mama actriță), cei doi frați nutresc o adevărată pasiune pentru arta filmului și un mare respect pentru tradițiile artistice ale familiei. Soția lui Gheorghi este cunoscuta actriță de film și teatru Sofiko Ciaurelli, care la rîndul ei provine dintr-un mediu de cinești (tatăl ei este reputatul regizor Mihail Ciaurelli, iar mama, cunoscuta actriță Verico Andjaparidze). Soția lui Elgar — Ariadna Senghelaia — a primit titlul de cea mai bună actriță a anului, pe cînd era încă studentă a Institutului de artă cinematografică, pentru interpretarea rolului Tatianei în ultima ecranizare după «Eugen Oneghin».

Comedie! Dar ce fel de comedie!

«Trăzniții» lui Elgar Șenghelai va pune desigur pe unii dintre spectatori în incurcătură. Poate fi considerată comedie povestea despre doi trăzniți, bătrînul Cristofor

lia mează

moravuri? Personajele filmului — de la popă până la primar, inclusiv personajul principal feminin, interpretat de Ariadna Senghelaia, sînt conturate laconic, dar expresiv și precis determinate social. Din această contopire a vieții, a caracterelor și a situațiilor, a poeziei și a umorului popular, s-a născut filmul «Trăzniții», ca o alegorie filo-

poveste despre familia vizitiului Pavel, a fetițelor lui rămase orfane de mamă, despre spălătoreasa Vardo, care-l iubește pe Pavel și este zîna bună a familiei, o zîna care în loc de baghetă magică are o inimă de aur, și despre întâmplări triste care sfîrșesc cu bine. În cadrul modern al musicalului ne întîlnim cu personaje pline de viață,



Rurile
se spală
mai bine
cîntînd
(Sofiko Ciureli
în «Melodiile cartierului»)

și tinărul Ertaoz care au uluit pe toți locuitorii orașului, dela autorități pînă la cei mai umili cetățeni, construind din surcele, împotriva oricărei judecăți sănătoase, un aparat ciudat de zbor pe care l-au încărcat cu un butoiș de vin, cu o tobă și un buchet de trandafiri și au început să zboare peste întinderile Gruzine, cu riurile repezi de munte, cu vilele și cu minăstirile din piatră albă? Unde este oare comedia? În detaliile de viață extrem de bine surprinse și localizate în timp, acel timp cu totul special al trecerii din veacul trecut în veacul nostru? Sau poate e o comedie de

zofică despre visători romantici și despre filistini pesimiști. Cu gluma, cu cîntecul și cu zîmbetul, spectatorul se trezește, fără să vrea, că meditează cu seriozitate despre puterea visului în obținerea unei victorii, despre visătorii numărați și naivi — trăzniți — fără de care viața pe pămînt ar fi plicticoasă și insipidă.

«Pe aripile muzicii»

«Melodiile cartierului» este un musical în cel mai adevărat sens al cuvîntului. La baza lui stă o veche

cu personaje care par să vină nemijlocit din viața sau din folclorul gruzin. Vechiul Tbilisi, dinainte de revoluție, cu locuitorii săi, spălătorese, cărauși, vizitii, copii de stradă, toată această multime fremătînd de viață, care dansează și cîntă pe muzica lui G. Tabadze, străzile întortochiate, grădinile și balcoanele care înconjoară ca un briu casele, totul se contopește în melodii pline de lirism și de veselie. Pe acest fundal își susțin partitura solistică cunoscutul actor de film și de estradă Vahtang Kikadze și actrița Sofiko Ciureli.

Elena AZERIKOVA

în direct
din
Moscova

Monologurile unui mare actor



Mihail Gluzski a fost în România în noiembrie 1973, la Săptămîna filmului sovietic, cu prilejul premierei «Monolog»-ului. Aceasta a fost prima ieșire a filmului peste hotare. Ulterior, filmul, împreună cu interpretul său principal, a fost prezentat cu succes în Iugoslavia, R.F.G., Franța, etc. «România însă — declară Mihail Gluzski — mi-a lăsat cea mai puternică amintire, pentru că acolo filmul a primit confirmarea calității lui, a succesului lui la publicul de peste hotare».

Drumul lui Gluzski pînă la «Monolog» a fost destul de anevoios. Mulți ani a fost considerat actor de roluri episodice, actor excepțional, de înaltă personalitate, dar «bun pentru roluri episodice». Prezența lui în unele filme nu depășea cîteva secunde, dar de fiecare dată, în aceste cîteva secunde, el izbutea să creeze un chip de neuitat. Peste 50 de roluri în 30 de ani de activitate e o cifră copleșitoare. Au existat în cariera lui și momente mai puțin plăcute. «Într-o vreme — spune glumind M. Gluzski — m-am trezit că am «reputația interpretului ideal pentru tipuri de ticăloși». Cum apărea un rol de albgardist sau de alt personaj negativ, mi se telefona. Totuși nu refuz niciodată rolurile mici, evident, atunci cînd am ce să spun în ele. Cred că în rolurile mici îți faci antrenamentul pentru cele mari».

În ultimii ani, Gluzski a «pus mîna», în sfîrșit, pe trei roluri mari. Unul dintre acestea a fost felcerul Fokici, un revoluționar fanatic, personaj central în filmul lui Panfilov, «Nu se trece prin foc». Fokici moare ucis de un glonte albgardist, salvînd-o pe talentata pictoriță Tania Tiotkina. Moare sublim și stîngaci, așa cum a trăit. Apoi personajul Vania, din filmul «Un soldat a venit de pe front», emoționant prin spiritul său de sacrificiu pus în slujba semenilor.

Cînd actorul Nikolai Gubenko a debutat ca regizor, n-a ezitat să-l aleagă ca interpret principal, pentru filmul său «Monolog», pe Gluzski, care a izbutit aici un admirabil portret de academician, un om cu o mare cultură, cu o inteligență de esență cehoviană, trăind după legile binelui, cinstei și ale unei profunde sincerități.

A trecut mai mult de un an de la premiera «Monologului». Gluzski continuă să filmeze, fără să refuze rolurile care i se propun — mici sau mari — fără a se îndoii că marele rol al vieții îl mai așteaptă. În filmul lui Iutkevici, «Maiakovski se amuză», joacă rolul episodic al unui profesor, iar în filmul «Păsări deasupra orașului», pe care-l realizează actorul S. Nikonenko, joacă rolul unui invalid de război, scriitor și pădurar de profesie.

Deși lui Gluzski nu-i place să vorbească despre planurile sale de viitor, de data aceasta a făcut o excepție: «Am fost în trei orașe din România: Bucu-

rești, Cluj și Oradea. Păstrez și acum amintirea întîlnirilor pline de căldură cu spectatorii români. De aceea, printre planurile mele, figurează și o nouă întîlnire între eroul unuia din următoarele mele filme și spectatorul român, atît de exigent și receptiv».

E.A.



Talentul
trebuie
să aștepte
ca timpul
să-l confirme?
(Mihail Gluzski)

R.S.F. Jugoslavia

● Bucurându-se de o largă popularitate și de o tradiție consolidată, în cele două decenii de consecvență afirmare a producției cinematografice naționale a Iugoslaviei, Festivalul de la Pola — aflat în 1974 la cea de a 21-a ediție — a demonstrat și în acest an strădania cineaștilor iugoslavi de a realiza cât mai multe filme inspirate din realitățile patriei lor socialiste. Este semnificativ în acest sens faptul că, din cele 18 filme artistice de lung-metraj proiectate în festival, 10 s-au înscris în sfera tematică a actualității, iar 8 au reflectat momente din trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat.

În palmaresul festivalului s-au înscris, printre altele, filmele: «**Republica din Uze**» (Marele premiu «Arenă de aur»), «**Lovitura roșie**» și «**Partizanii**», precum și ecranizările «**Dervişul și moartea**» după Meša Selimović, «**Pirloaga**» după Deak Ferenc și «**Nunta**» după Mihailo Lalić.

● Una din cele mai apreciate creații cinematografice ale anului a fost fără îndoială filmul «**Pirloaga**», distins la Pola cu «Arenă de bronz» pentru regie, diplomă specială pentru imagine și premiul Academiei de dramă și film pentru cel mai poetic film. Realizatorul acestui film, Karoly Viksek, este cel mai tânăr regizor iugoslav. Vorbind despre creația sa, el afirmă că «am încercat să prezentăm Voivodina nu sub aspect exotic, nu ca un tezaur de folclor național, cum se face de obicei. Scenariul lui Deak Ferenc a fost mult completat în timpul filmării, am improvizat mult, încercând să obținem o frescă adevărată și inspirată a Voivodinei, interesantă sub aspect sociologic și psihologic care, deși plină de dramatism interior, este în esență optimistă».



Milena Dravić,
cea mai populară
vedetă
a filmului
iugoslav

R.P. Polonă

Telex socialist

● Așteptat cu nerăbdare de toți iubitorii operelor lui Sienkiewicz, filmul «**Potopul**» a fost unul dintre cele mai mari succese ale cinematografului polonez din acest an. Regizorul Jerzy Hoffman a condus prin numeroase regiuni ale Poloniei o uriașă echipă de actori, tehnicieni, figuranți și cascadori, pentru a evoca furtunoasele evenimente ale aceluia atît de dramatic secol al XVII-lea, cînd Polonia a trebuit să înfrunte «potopul» unor năvăliri pornite din toate cele patru puncte cardinale.

Romanticele personaje ale lui Sienkiewicz, nobilul Kmicic și suava Olenka, sînt interpretate de popularul actor Daniel Olbrychski și de Malgorzata Braunek.

● Regizorul Andrzej Konica a preferat să aleagă un personaj real din același frămîntat secol XVII.



Malgorzata Braunek,
un chip romantic
pentru
un film
istoric
(«Potopul»)

pentru a evoca, într-un serial de televiziune, perioada dramatică a războiului cu suedezi. Este vorba de nobilul Krzysztof Kalkstein-Stolinski, ale cărui spectaculoase aventuri au asigurat succesul serialului «**Nori întunecați**». Pentru a conferi cît mai multă autenticitate acestei evocări, creatorii filmului au filmat o mare parte a secvențelor în ambianța castelurilor epocii.

● O interesantă apariție în filmul polonez: actrița Jadwiga Jankowska. Este o tînără zveltă, cu o figură mobilă, a cărei expresie vie reține imediat atenția. Nu este ceea ce de obicei numim «o frumusețe», dar ea încintă prin chipul emoționant a cărui expresivitate contribuie la crearea unor tipuri de eroine dintre cele mai diverse. Rolul din «**Să omori această dragoste**» i-a adus premiul «Zbigniew Cybulski» decernat de popularul săptămînal «Ekran».

Telex socialist

R.P. Ungară

● **«Pinza de păianjen»** — regia Imre Mihályfi. În viața cotidiană a unei cooperative agricole intervin evenimente care tulbură existența pașnică și monotonă a oamenilor. Se descoperă, datorită unui concurs neprevăzut de împrejurări, că unii din conducerea cooperativei recurg la tot felul de procedee necinstite pentru obținerea unor avantaje. Strădania președintelui de a descoperi adevărul se lovește de «pinza de păianjen» a corupției și abuzurilor care s-a întins mult mai departe decât se aștepta. Dar el va lupta și mai departe pentru adevăr...

Creatorii filmului nu se sfiesc să spună lucrurilor pe nume, pentru ca prin această atitudine fermă și intransigentă să stimuleze combativitatea oamenilor față de asemenea fenomene reprobabile.

● **«Unde se sfîrșește dragostea?»** — regia Janos Szűcs. O incursiune plină de sensibilitate și înțelegere în existența unei tinere asistente dintr-un sat. Eroina luptă cu tenacitate pentru îndeplinirea misiunii ei sociale, suferă, iubește, crede în triumful binelui. Dar nu găsește pretutindeni înțelegere și în cele din urmă va trebui să părăsească satul, incapabilă să trăiască și să muncească printre oameni care n-au știut să descopere sufletul ei curat și noblețea aspirațiilor ei.

● **«La capătul drumului»** — regia Gyula Maar. Povestea unui om care se apropie de capătul vieții și nu a înțeles încă pentru ce, undeva, pe parcurs, i s-au frânt aripile, tocmai cînd părea gata să se avînte în înălțuri. Unde a greșit? Cine are dreptate? Vechiul său tovarăș de muncă și de luptă care îi spune, fără menajamente, că n-a știut să-și potrivească pasul cu cel al epocii și că acum e prea tîrziu pentru a recupera timpul pierdut? Sau poate fiul lui, un om lucid, muncitor, care-și urmează idealul și dragostea cu perseverență, fără să întoarcă capul spre bătrînul său tată pe care-l compătimește, neînțelegîndu-i însă resemnarea și nereușita.

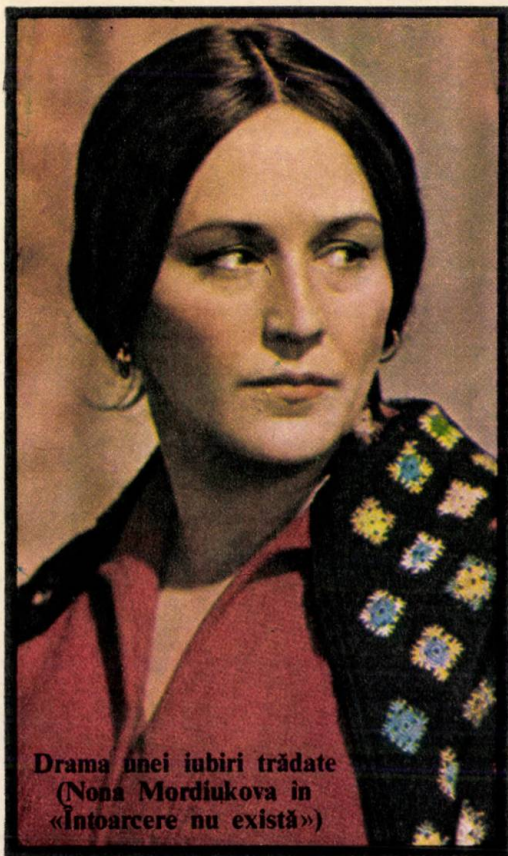
● **«Lancea turcească»** — regia Eva Zsurzs. Un film istoric și, deopotrivă, de aventuri. Acțiunea se petrece în secolul XVI-lea, cînd o parte din Ungaria era ocupată de soldații împăratului austriac, iar cealaltă parte de ienicerii turci. După nenumărate peripecii, eroul filmului, viteazul Dani, se va afla față în față cu dușmanul său de moarte, turcul Akiba, cel care mai demult i-a omorît tatăl cu o lovitură de lance. Dani își va răzbuna părintele, omorîndu-l pe turc cu aceeași lance.

**Scurt popas într-o aventuroasă urmărire
(«Lancea turcească»)**



U.R.S.S.

● În 1974, studioul «Mosfilm» a sărbătorit 50 de ani de activitate. În această jumătate de veac, în celebra citadelă a filmului sovietic, au fost create 1249 de filme pentru care au fost consacrați 2.455.112 metri de peliculă. Aceste filme au cîștigat la 130 de festivaluri internaționale, 166 premii. Printre cei care au fost răsplătiți cu Premiul Lenin pentru activitatea lor în cadrul studioului, se numără regizorii Aleksandr Dovjenco, Serghei Bondarciuk, Grigori Ciuhrai și Iuri Ozerov; operatorii Vladimir Monahlov și Igor Slabnevici; actorii Maxim Strauch și Mihail Ulianov. Pe drapelul studioului «Mosfilm» sînt prinse două mari distincții ale Uniunii Sovietice: Ordinul Lenin și Ordinul Revoluției din Octombrie.



**Drama unei iubiri trădate
(Nona Mordukhova în
«Întoarcere nu există»)**

● Coproducția sovieto-italiană **«Neverosimilele aventuri ale unor italieni în Rusia»** deține, fără îndoială, recordul de hohote de rîs pe metru de peliculă. Eterogenul grup de turiști italieni, sîșiți la Leningrad să descopere o comoră ascunsă de o contesă în timpul Revoluției, își propune, nici mai mult nici mai puțin, decât să sape sub toate statuile cu lei ale orașului de pe Neva (și sînt destul de multe), sfîrșind prin a găsi miraculoasa casetă sub cușca unui leu viu.

● Anul trecut a readus în atenția spectatorilor sovietici trei mari actrițe de film, care în ultimii ani au apărut mai puțin pe ecrane: Nona Mordiuкова, Lia Savvina și Ludmila Gurcenko.

Rolul Antoninei Kașirina, o femeie de o rară forță morală, care știe să poarte cu demnitate durerea unei mari iubiri trădate de cel căruia îi salvase cândva viața, din foarte interesantul film al lui Aleksei Saltykov, «**Întoarcere nu există**», prilejuiește Mordiu-kovei o creație antologică.

Pe fragila «Doamnă cu cățelul», sensibilă și luminoasă Lia Savvina, o regăsim sub trăsăturile asprite de o muncă de creație puțin obișnuită, cu o figură în permanență frământată de grija pentru viețile oamenilor, în rolul unui medic inovator, celebru pentru metodele sale îndrăznețe în domeniul chirurgiei ortopedice, într-un film care poartă ca titlu «**O zi din viața doctorului Kalinikova**» și e realizat de regizorul Viktor Titov.

Pe fetișcana sprinteră care, cu ani în urmă, ne fermecase cu vioiciunea și temperamentul ei muzical în comedia lui Riazanov, «**Noapte de carnaval**», cu greu o putem recunoaște în femeia matură, sobră,

purând pe chip o nemărturisită tristețe, în Ana Smirnova, directoarea unei mari țesătorii din Ivanovo, eroina filmului «**Ziduri vechi**». Un rol care demonstrează convingător excepționalul talent al Ludmillei Gurcenko.

● Studioul din Riga a produs, printre altele, un excelent film polițist, «**La capătul tunelului este lumină**», în care urmărim pasionanta aventură a unui ofițer de miliție însărcinat să prindă un periculos hoț și ucigaș.

● Pentru a încuraja pe cineștii care se consacră realizării unor creații de factură eroică și patriotică, Consiliul de miniștri al URSS a instituit o medalie de aur și trei medalii de argint în memoria remarcabilului promotor al cinematografului sovietic, Aleksandr Dovjenko.

În 1974, Medalia de aur «Dovjenko» a fost decernată creatorilor filmului «**Rang înalt**»: scenarist — Iuli Dunski, regizor — Evgheni Karelov și interpret principal Evgheni Matveev. Medalia de argint a revenit regizorului și actorului Leonid Bikov pentru realizarea filmului «**În luptă merg numai bătrînii**».

În direct din Berlin

„Dar pe Goya cum l-ați filmat?”

«Toți pun umărul, noi sîntem cu ei» — aceste cuvinte cu multiple și adînci semnificații te întîmpină în holul de la intrarea în «Deutsche Akademie der Künste zu Berlin», instituția care reunește cele mai de seamă personalități din domeniul literaturii și artei din Republica Democrată Germană. Președintele acestei Academii este cunoscutul regizor de film Konrad Wolf, fiul marelui dramaturg și luptător antifascist Friederich Wolf. Discuția, pe care am avut-o cu el la Berlin, a debutat cu o întrebare despre sensurile acestei inscripții.

„Este formularea cu alte cuvinte și poate mai concret a unui important principiu estetic pe care Lenin l-a exprimat într-o scrisoare a sa către compatriota noastră Clara Zetkin, demonstrînd necesitatea «aproprierii popoarelor de artă și a artei de popor». Este angajamentul pe care oamenii de cultură din țara noastră și l-au luat în fața partidului, de a fi, prin creațiile lor, întotdeauna alături de clasa muncitoare, de toți acei care pun umărul la construirea societății socialiste.

— Sînteți creatorul unor filme ca «Suflete tari», «Lissy», «Stele», «Oameni și aripi», «Profesorul Mamlock», prin care ați concretizat profesiunea de credință atît de plastic și convingător exprimată prin inscripția de care vorbeam. Ce loc ocupă, în creația dumneavoastră, filmul «Goya»?

— Întotdeauna m-a fascinat personalitatea și creația acestui mare artist, de aceea am citit și recitat de cîteva ori romanul lui Feuchtwanger. Încă de cînd l-am citit pentru prima oară, aș putea spune că am realizat o ecranizare în minte și dorința de a o face în realitate m-a stăpînit ani îndelungați. Goya a fost în vremea sa, în condiții istorico-sociale complexe și dramatice, un mare protestatar, un luptător pentru adevăr și libertate. Creația lui aparține lumii întregi și este un nesecat izvor de meditație pentru orice artist adevărat. Tocmai această universalitate a creației lui Goya m-a convins că filmul despre el nu poate fi filmul unei singure țări. De aceea am preconizat o coproducție cu participarea unor actori și tehnicieni din mai multe țări. A fost o experiență extrem de interesantă. Am făcut o minuțioasă selecție a interpreților, care a durat multe luni și ne-a purtat pe distanțe de mii de kilometri. Așa am întîlnit-o și pe excelenta actriță din România, Nunuța Hodoș, care ne-a dat o mare lecție de profesionalism.

— Cum ați reușit să filmați atît de variat și de-talant picturii lui Goya, presupun că într-un muzeu e destul de greu de organizat asemenea filmări?

— Oricît de paradoxal vi s-ar părea, trebuie să vă spun că pentru filmul despre Goya nu am făcut nici o filmare în Spania, nici pentru exterioare, nici pentru tablouri. Am filmat numai după copii. Un grup de pictori din Leninigrad au realizat peste 120 de copii, după fotografii proiectate în mărime naturală. A fost o muncă titanică. Rezultatele se văd în film. De altfel, cu copiile făcute pentru film, colaboratorii noștri au realizat, după terminarea filmărilor, și o expoziție mult apreciată.

— Ați terminat recent filmul «Bărbatul gol de pe stadion», în care continuați parcă, pînă în zilele noastre, meditațiile asupra artei, începute cu «Goya»...

— La drept vorbind, nu am avut o asemenea intenție. Mai ales fiindcă munca la «Goya» mă istovise. Abia după aceea mi-am dat seama că în realitate, pe planul reflecțiilor despre artă, continuam ceea ce începusem în «Goya». Deși în aparență este vorba despre experiența dobîndită de un sculptor în contact cu realitățile societății și vremii noastre, în fond ne-am propus să discutăm mai ales despre locul pe care îl ocupă arta în viața contemporanilor noștri, despre modalitățile de înțelegere a artei și despre capacitatea artistului de astăzi de a se adapta cerințelor și gusturilor diverse ale semenilor săi.

Lucia BOGDAN



Konrad Wolf filmand «Goya»

în direct
din
Varșovia

Există un al

„treilea val“

în filmul polonez



Cind este vorba de cinematografiile naționale, ne-am obișnuit să gândim cam schematic și să închidem cam vreo sută de filme ale unei anumite perioade într-o formulă unică. Așa se vorbește despre «declinul cinematografului francez», despre «cel de-al doilea val hollywoodian»: așa a fost rezumată cinema-

Poate critica
să-i influențeze
pe cinești?
Dar pe spectatori?
Cum?

tografia maghiară în «Iancso și ceilalți». O formulă asemănătoare se aplică și cinematografului polonez și temelor ei: se spune că după «al doilea cinematograf polonez», reprezentat de Wajda, Kawalerowicz și Munk, a survenit la mijlocul deceniului șase o criză și că de atunci se tot așteaptă o reînviere, denumită «al treilea cinematograf polonez», care nu se mai produce.



Patriotismul emoționant al unui film-spectacol
(«Hubal»)

Toate aceste formule sînt sim-
plificate.

Există, fără doar și poate, o «revi-
talizare» în filmul polonez, dacă
n-ar fi să luăm ca punct de reper
decît premiile obținute la festiva-
luri (deși semnificația acestor pre-
mii nu trebuie absolutizată, există
și o serie de filme importante pen-
tru noi, dar care nu au avut șanse în
competițiile internaționale). Aceste
distincții constituie pentru străini,
dar și pentru noi, un termen de
comparație grăitor. Astfel, în ulti-
mii doi ani, filmele poloneze au
primit: la **Cannes**, premiul juriului
pentru filmul «**Clepsidra**» de Has (8 ani
după mențiunea acordată lui Munk
pentru filmul «**Pasagera**»); la **Mos-
cova**: premiul de argint (al șapte-
lea) pentru filmul «**Copernic**» al
lui Petelski; la **Locarno**: marele
premiu, premiul criticii (FIPRESCI)
pentru filmul «**Iluminare**» de Za-
nussi și un alt mare premiu ace-
luiași film, la înțînirea de la **Ra-
venna**; la **San Remo** (Bergamo),
în cadrul festivalului filmelor de
autor, premiul special (al doilea)
pentru filmul «**Atît de departe,
atît de aproape**» de Konwicki;
la **San Sebastian**, «Scoica de ar-
gint» pentru filmul «**Nunta**» de
Wajda; la **Mannheim**, premiul III
(Sternberg), premiul criticii (FI-
PRESCI) pentru filmul «**De-a
curmezișul**» de Krolkiewicz.

Enumerarea făcută mai sus ar
putea fi întîmplătoare, dacă n-ar fi
vorba de filme cu adevărat bune.
În numai acești ultimi doi ani am
numărat 25 de filme poloneze de
nivel internațional. Pentru o cine-
matografie care abia depășește 20
de filme pe an, cifra este importantă.
Dacă această tendință se menține
(și de ce nu s-ar menține?), chiar
și criticii răuvoitori vor fi nevoiți
să abandoneze formula «crizei».

Generația tînă ră își spune cuvîntul

Tinerii formați deja în socialism,
nemalamintindu-și de război, erau,
teoretic vorbind, speranța acestui
«al treilea cinema polonez». Se
aștepta de la ei să aducă un con-
ținut nou și să-l exprime prin mij-
loace proprii, fără să preia nimic
de la maeștrii lor. La un moment
dat a început să se contureze un
nou curent, dar li se reproșă (prea
devreme, fără îndoială) lipsa unei
capodopere care să deschidă dru-
mul pentru altele.

Această operă a apărut, în sfîr-
șit. Ea este semnată de Krzysztof
Zanussi și se intitulează «**Ilumi-**

nare» (titlul amintește un termen
filozofic medieval: acela al unui har
datorită căruia spiritul percepe ade-
vărul dintr-o dată). Eroul, un tînăr
fizician, își pune întrebările cele
mai grave ale generației sale. Există
adevăr absolut? Poate fi lumea
examinată? Ce înseamnă angajare
politică în știință și care este res-
ponsabilitatea sa morală? Aceste
întrebări nu și le pune în mod
abstract, ca pe niște ornamente
intellectuale în cadrul unei discuții.
Dimpotrivă, aceste întrebări vor
genera hotărîrile ulterioare ale erou-

din gros-planuri, cu deplasări lente
și lungi ale camerei de luat vederi,
ceea ce permite să se sublinieze
o muncă excelentă cu actorii, lucru
rar la un debutant.

Alte două debuturi atrag imediat
atenția criticii, în ciuda primirii
destul de reci făcute de public.
Să vorbim mai întîi de filmul «**De-a
curmezișul**» de Grzegorz Krolkiewicz,
socotit unul din mesagerii
spirituali ai tînerei generații. Filmul
său, surprinzător, este inspirat de
o cronică judiciară din 1933. Un
cuplu, fără ocupație, omoară și



Un scriitor încearcă să cunoască... viața
(«Ușa din zid»)

lui. «**Iluminare**» este un film con-
centrat, lucrat în flash-uri, care în-
călcă noțiunea tradițională a con-
tinutului. Din acest motiv, specta-
torul este obligat să co-participe la
«crearea» filmului, să-i umple go-
lurile intenționate, care creează
senzația că timpul se scurge prin-
tre scene.

Mai puțin generos, dar la fel de
preocupat de căutarea unei morale
absolute, este «**Salvarea**», filmul
de debut al lui Edward Zebrowski.
Un savant, adevărat «mentor» în-
tr-o ramură științifică, un om foarte
sigur de sine și limitat la preocu-
pări de o actualitate imediată, este
nevoit să se interneze într-un spital
pentru «a sta cîteva zile sub obser-
vație». Aici el începe să se con-
vingă, încet-încet, că nu poate fi
sigur nici măcar că va mai scăpa
cu viață. Întregul lui sistem de
valori trebuie revizuit; iar anumite
probleme devin acute și nu mai pot
fi ocolite: care este sensul vieții
și al morții, care este esența rapor-
turilor umane? Filmul nu este de-
corativ. «**Salvarea**» este construit

pradă un factor poștal și doi bătrîni,
martori ai crimei. Este vorba aici de
acei paria ai societății a căror
disperare este altoită pe un fundal
de violență determinat de incerti-
tudinea existenței într-o orînduire
minată de profunde contradicții.

Un caz aproape analog de debut
este cel al regizorului Antoni
Krauze, cu filmul său «**Degetul
lui Dumnezeu**». Eroul său face
parte din lumea de azi. El vine de
la periferia societății și are o obses-
ie plină de dragoste pentru profes-
iunea de actor. De trei ori încearcă
să intre la Școala de teatru, și de
trei ori ratează examenul; prima
oară din cauza lipsei de experien-
ță — iar apoi, tocmai dintr-un exces
de experiență. Stilul lui Krauze, mai
clasic, nu evită totuși efectele pu-
ternice, care, pentru a spune ade-
vărul, nu se încadrează tocmai
armonios în povestire. Cu toate
acestea filmul a atras atenția cri-
ticii.

«**Descriere de moravuri**» este
debutul a doi documentariști inteli-
genți, Józef Gebski și Antoni Ha-

Filmul polonez

lor. Un debut ambițios, dar din păcate eșuat. Un grup de studenți etnografi descoperă, în cursul unei vacanțe, o familie de țărani, greu încercată de război și care a luat strania hotărâre să nu mai scoată o vorbă tot restul vieții. Aflarea adevărului în această tăcere mai este oare doar un simplu studiu de etnografie? Fragmentele de reportaje, de ciné-vérité, relațiile studențești, satirizarea birocrăției universitare, inserturile de capodopere ale picturii europene și lecțiile de antropologie nu constituie un fundal convingător în ansamblul filmului. Cu toate acestea, câteva secvențe magistrale ne dau convingerea că putem spera mult din partea acestor doi debutanți.

Încă un documentarist debutant,

Krzysztof Gradowski și filmul său «Intrarea strict oprită». Un experiment plin de riscuri care «nu putea să reușească». Și n-a reușit. Încă de cîntva timp, Gradowski depășise cadrul documentarului. De data aceasta, a scos dintr-un dosar judiciar două cazuri autentice: primul, al unui tânăr delincvent, abia ieșit din închisoare; al doilea, cel al unei tinere de la țară, venită în capitală să trăiască «la dulce viață». După cum ni se și sugerează, al doilea subiect nu putea fi rezolvat decît prin mijloacele cinematografului de ficțiune, adică să concepi, să pui în scenă și să lucrezi cu actori (chiar dacă aceștia nu sînt profesioniști). Din păcate însă, încetînd să mai fie documentar, filmul nu a devenit unul «normal», de ficțiune (căci întreaga construcție este deficitară, psihologia rudimentară, interpretarea imprecisă).

Nu e rău deloc, dacă fiecare debut (sau aproape fiecare) provoacă importante discuții. Sugestiile criticii poloneze ca debutul să fie ușurat autorilor care-și propun propriile

lor scenarii, deci propriile lor pasiuni și angajări, a devenit o realitate.

Tinerii cinești debutanți aleg, după cum e și logic, subiecte contemporane, cu accente autobiografice. Acest lucru asigură cinematografiei poloneze un contact permanent cu viața adevărată a țării.

Contrapropunerile «bătrînilor»

În perioada aceasta de afirmare a tinerilor cinești, ce fac maeștrii recunoscuți? Primul rămîne mereu Andrzej Wajda. Temperamentul său de realist romantic l-a dus la o încercare temerară: adaptarea poemului teatral «Nunta» de Stanisław Wyspiański, maestrul modernismului polonez de la sfîrșitul secolului trecut. «Nunta» este un film inspirat de puternicele tendințe de apropiere a «intelighenției» de țărînime, amestecînd patosul cu satira, literatura jovială cu

O impresionantă reconstituire istorică («Copernic»)



viziunile subtile sau grosolane ale unor nuntași beți. Păstrarea în mare parte a dialogului în versurile (cunoscute de altfel de orice școlar polonez) nu ușură deloc receptarea filmului, și se prevedea o cădere totală a lui în străinătate. Previziune eronată. Aluziile politice ale epocii au devenit foarte limpezi și tenta onirică a stafiilor și a spiriteilor — în teatru, întotdeauna cam arbitrară și «obiectivă» — aici se explică foarte bine ca fiind obsesiile și mirajele unor eroi concreți. Ritmul fascinant al dansului de nuntă, filmarea plină de rafinament a sălii pline și prost aerisite, paleta unor culori alese cu grijă, se adaugă, cu importanța lor, la concluzia critică a finalului.

A doua operă eminentă dată de grupul cineaștilor din generația matură (o generație «bătrână» propriu-zis nu există în cinematografia poloneză) este misterul dramatic al lui Tadeusz Konwicki, «**Atît de departe, atît de aproape**». Eroul noului său film încearcă să înțeleagă sensul vieții (și al posibilităților ei de viitor), printr-o confruntare permanentă a tuturor experiențelor sale, începînd cu copilăria. Trecutul este pentru el o forță la fel de reală ca și prezentul. Pentru acest motiv, filmul este un imn adresat Timpului și se compune din observații banale, de fiecare zi și din aluzii la fapte trecute și imprecise, din caricaturi de actualitate și metafore filozofice, precum și din date concrete, autobiografice sau din obsesii pe care numai pudoarea îl oprește pe regizor să le dezvăluie. «**Atît de departe, atît de aproape**» se prezintă ca antiteza unui optimism de paradă, tinzînd spre o speranță temeinică, dar greu de realizat, că: «nu trăim, că nu avem voie să trăim în zadar!»

Trebuie să-l menționăm, cu respect, pe laureatul festivalului de la Cannes, Wojciech Has, cu filmul său «**Clepsidra**». Regizorul a lucrat timp de cinci ani la adaptarea pentru ecran a romanului lui Bruno Schulz. Acest scriitor, ucis de Gestapo, a creat în romanul său o lume aparte, dintr-un oraș provincial, o lume deformată într-o manieră expresionistă și grotescă, dominată de personajul denumit «tatăl» și de «femeia» care reprezintă mitul distrugerii. Entuziasmat de text, profitînd de posibilitatea reconstituirii în atelier a viziunilor delirante ale lui Schulz, Has a găsit tonul original al romanului.

«**Gelozia și medicina**» de Janusz Majewski este, în oarecare măsură, o tentativă analoagă: adap-

tarea unui best-seller dinainte de război, în care o legătură melodramatică de dragoste sucombă în fața unei furtuni devastatoare, în munți. De data aceasta însă, stilizarea operei literare nu și-a găsit echivalentul cinematografic potrivit și ficțiunea — prea puțin rafinată — l-a luat locul.

Un alt poet — sau mai bine-zis, inspiratorul eminent al marilor discuții etice, Tadeusz Rozewicz — a scris pentru fratele său, regizor, scenariul «**Ușa din zid**». Stanisław Rozewicz a construit aici un portret plin de autolronie al unui scriitor care, ducîndu-se să asiste la repetiția ultimei sale piese de teatru, înfîlnește din înfîlțare (și este implicat) în adevărata, reala suferință umană. Această încercare morală, neașteptată, se soldează cu înfrîngerea lui.

Cîteva cuvinte despre alte două filme realizate de regizorii din generația «de mijloc», consacrate tineretului, două opere sincere și veridice, lipsite de orice fel de cochetărie. «**Trebuie să ucidem dra-**

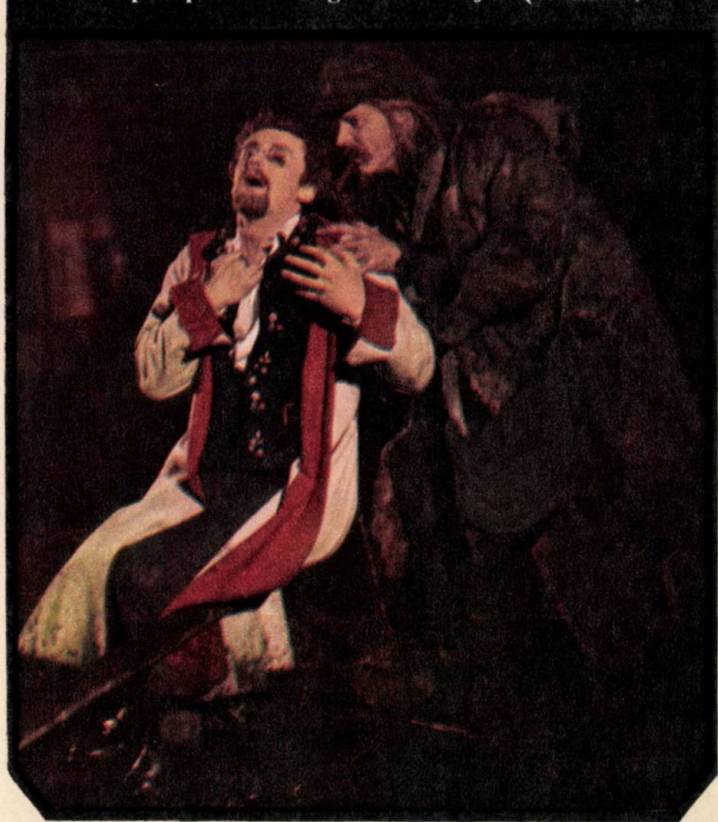
gostea asta» de Janusz Morgenstern este un film trist, care pare a fi o antiteză la «**Romeo și Julieta**», analizînd un sentiment precoce, mai exact, o dezamăgire, într-un ton de lirism și de meditație.

Al doilea film, «**Derapajul**» lui Jan Lomnicki, contează mai ales datorită scenariului semnat de Jerzy Skolimowski. Bun cunosător al «modelor» și «pozelor» teribiliste tineresti, el aduce pe ecran personajul inedit al unui tînăr escroc, care-și risipește astfel niște talente incontestabile. Din păcate, interpretarea nu este convingătoare.

În fine, să menționăm și filmul lui Andrzej Wajda, «**Pilat și ceilalți**», realizat pentru televiziunea vest-germană, dar pe baza unui scenariu polonez (după «**Maestrul și Margareta**» de Bulgakov) cu un operator și cu actori polonezi.

În enumerarea de mai sus se constată o anumită lacună. Printre atîtea filme cu subiect social lipsite de problematica politică, stricto sensu, echivalentul a ceea ce se

O capodoperă a literaturii poloneze, încă o capodoperă în filmografia lui Wajda («**Nunta**»)



Filmul polonez

face în cinematografia occidentală de stînga sau, de exemplu, a filmelor maghiare ale lui Kovacs. Unica excepție în Polonia este filmul **«Soarele se ridică numai o dată pe zi»** de Henryk Kluba. Un primar dintr-o localitate de munte, independent și certăreț, ajunge inevitabil în conflict cu autoritățile tutelare. Ca să exprime aceste conflicte neantagoniste, dar destul de violente, Kluba a ales un stil apropiat de cel al baladei populare, completînd elementul epic cu elemente de umor și satiră.

Se pune întrebarea cine va continua acest curent, atît de necesar, al cinematografului polonez. Va fi, poate, un nou venit ca Sylwester



Un sistem de valori care trebuia revizuit
(«Salvarea»)



Contrabanda
cu mărfuri
străine,
contrabanda
cu idei
străine
(«Percheziția»)

Szyszko, al cărui film, **«Riul negru»** (un film despre reforma agrară), se bucură de mare răsunset?

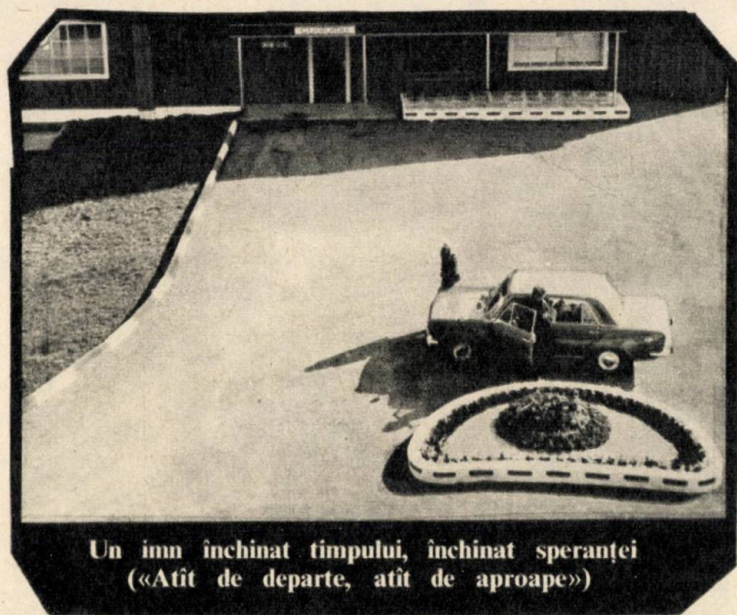
Marele spectacol

Mai rămîne să vorbesc despre o tendință interesantă, cea pe care aș numi-o **marele spectacol**, care

atrage milioanele de spectatori și care declanșează nenumărate polemici. În parte, este vorba de opere cărora nu le lipsește ambiția artistică, de filme realizate în mod strălucit, chiar dacă fără originalitate. Ele se înscriu în tradiția utilului, a variantei poloneze a genului, în tradiția **«Faraonului»** lui Kawalerowicz și ale **«Cenușei»** lui Wajda.

Să cităm, în primul rînd, **«Copernic»** de Ewa și Czesław Petelski.

Precizia impresionantă a reconstituirii istorice a epocii și cîteva imagini de o mare forță — care ne amintesc de școala sovietică — au ridicat pelicula la rangul producțiilor serioase ce nu se limitează la scopuri didactice și reprezentative. Dar filmul rămîne deficitar în ceea ce privește conturarea personalității lui Copernic, a cărui viață rămîne în mare parte necunoscută, iar memorabilele lui descoperiri știin-



Un imn închinat timpului, închinat speranței
(«Atît de departe, atît de aproape»)

a rămas însă ca un simbol vizibil al continuității luptei pentru independența națională. Patriotismul emoționant și simplu al acestui film a fost foarte apreciat, nu numai de foștii combatanți, ci și de fiii lor.

În încheiere, să consemnăm încă două mari filme-spectacol: «**Potopul**» lui Jerzy Hoffman, adaptare după epopeea lui Henryk Sienkiewicz a războaielor suedeze din secolul XVIII, și «**Tăranii**», transpunerea cinematografică a romanului-fluviu al lui Jan Rybkowski, o poveste tragică de dragoste avînd ca fundal cele patru anotimpuri dintr-un sat polonez de la sfîrșitul secolului XIX. Două cărți remarcabile, a doi autori laureați ai Premiului Nobel, reprezintă o materie primă nobilă pentru un gen adesea foarte criticat.

*

În ultimii ani, numărul spectatorilor din sălile de cinema poloneze începuse să scadă în mod siste-



Pomind
de la
un fapt divers,
dintr-o
veche cronică
judiciară
(«De-a curmezișul»)

țifice nu pot fi explicate unui spectator fără cunoștințe matematice. Autorii au evitat să se lase antrenaji de o fantezie lipsită de responsabilitate, ceea ce este spre lauda lor, dar în felul acesta n-au reușit să scoată în relief decît calitățile cele mai puțin esențiale ale eroului.

Un alt film-spectacol este «**Hubal**» al lui Bohdan Poreba, care a avut un succes răsunător, depășind cu mult înseși speranțele autorului.

Hubal este numele de război al unui comandant din cavalerie, călăreț eminent și membru al echipei naționale olimpice, care în campania din 1939 nu a capitulat în fruntea detașamentului său, nerenunțînd la uniformă, el s-a refugiat în pădurile Poloniei centrale. Cu noroc sau cu mai puțin noroc, Hubal a reușit să reziste acolo timp de 8 luni de zile, după care a căzut într-o cursă și a fost ucis. Hubal

matic. Dar de doi ani încoace, se remarcă o creștere simțitoare și rapidă. Întrucît publicul polonez beneficiază și de o foarte bună și riguroasă programare de filme internaționale, el a devenit foarte avizat și pretențios — fenomen care prin el însuși este important și care se datorează în mare măsură criticii poloneze.

Jerzy PLAZEWSKI

Cei trei mușchetari

Unul dintre cele mai traduse romane, «Cei trei mușchetari» al lui Alexandre Dumas, a cunoscut multe versiuni cinematografice. Prima datează din 1911, o producție Edison, cu Sidney Booth în rolul lui d'Artagnan; cea mai faimoasă ecranizare din epoca filmului mut rămâne cea cu Douglas Fairbanks, din 1921; o alta, dintre cele 10 de până acum, este cea din 1948, cu Gene Kelly în rolul titular. Acum regizorul Richard Lester (autorul faimosului «Șpil») își permite să comită câteva «imprietăți» față de litera unui autor care nu este englez, și face din cei trei neînfirați slujitori ai regelui Ludovic al XIII-lea — care în realitate, după cum se știe, au fost patru — niște veseli părtași la bucuriile vieții; mai presus decât orice, ei sînt credincioși devizei: «toți pentru unul, unul pentru toți». Comicul domină dramaticul și Lester uzează de toate «șpilurile» sale în favoarea risului la care contribuie și actorii: Michael York, Oliver Reed, Richard Chamberlain, Raquel Welch, Charlton Heston, Faye Dunaway, Christopher Lee, Geraldine Chaplin, Jean-Pierre Cassel.

Un chip angelic și un șirag de perle în slujba perfidiei (Faye Dunaway în Milady)



Încoronat și încornorat (Ludovic al XIII-lea — Jean-Pierre Cassel cu Geraldine Chaplin în rolul reginei anglofile)



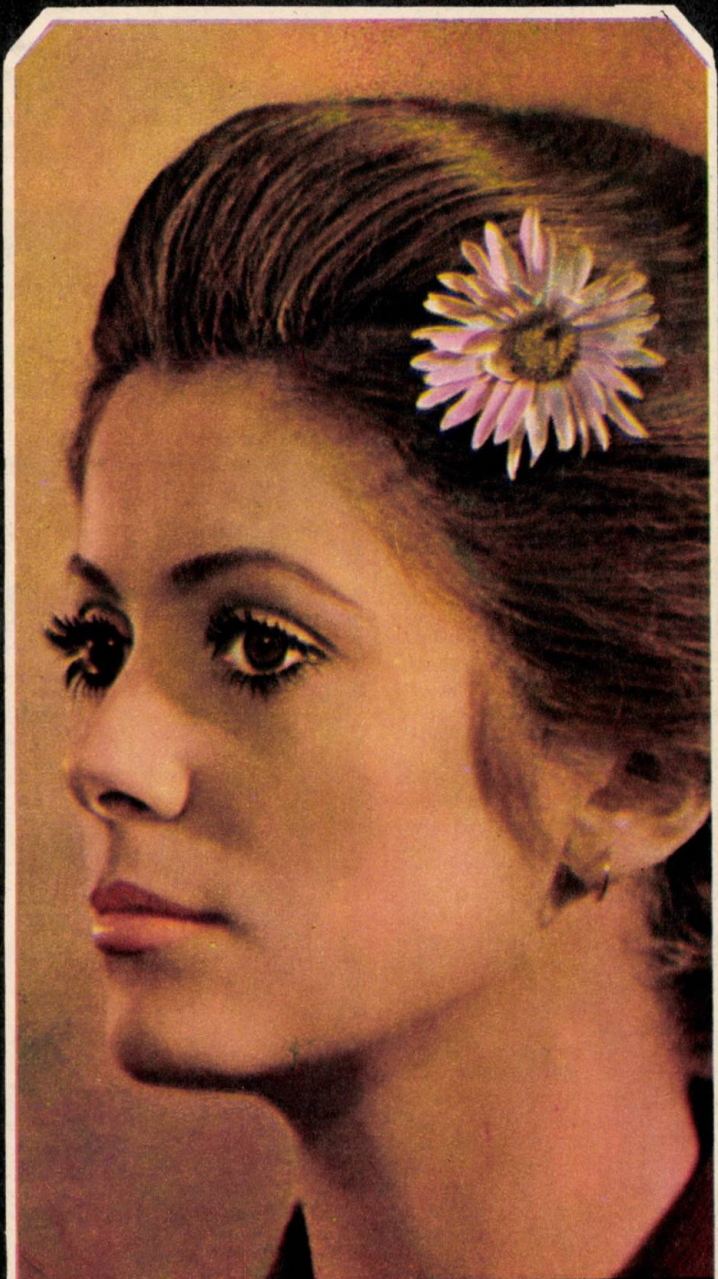
A trăi, nu a privi

Poate că nici un alt nume feminin al filmului francez de azi nu oferă garanții mai mari decât cel al Catherinei Deneuve. La ea apelează producătorii și regizorii, nu cînd e vorba de un film-de-public, al cărui succes este de la sine previzibil, ci atunci cînd proiectul este mai riscat. «Poate am greșit, poate aș fi putut face o carieră mai populară, dar întotdeauna mi-a plăcut să fiu apărătorul filmelor dificile. Am refuzat adesea roluri sigure, dar îmi place cînd pe numele meu se lansează filme deosebite. Voi continua să ajut realizatorii. Poate nici măcar nu e un act de curaj din parte-mi. Publicul obișnuiește să ierte un actor care ratează un rol, dar niciodată un regizor care ratează un film». Mergînd pe acest drum, Catherine Deneuve a fost nelipsită de pe ecrane în ultimii 18 ani, timp în care a realizat peste 40 de filme.

Cu frumusețea ei perfectă, cu fragilitatea ei, cu alura ei distantă care ascunde o ființă capabilă de mari arderi, această actriță a mobilizat în jurul personalității ei pe cei mai dileriți și atîcili regizori — (Vadim, Demy, Buñuel, Polanski, Marco Ferreri), dar și un public obișnuit, publicul lui «Benjamin» sau al filmului «Piele de mîgar».

Pînă la sfîrșitul anului, actrița va avea alături de Bernadette Lafont o nouă premieră, într-o «comedie picantă» intitulată «Zig-Zig». Frumoasele nopți și frumoasele zilei cîntă și dansează într-un film despre faimosul cartier parizian Pigalle. De ce a acceptat acest rol atît de diferit de cele de pînă acum? Catherine Deneuve se explică printr-o schimbare de comportament mai profundă: «Vreau să ies din tiparul care mi-a fost creat. Mă plictisesc în pielea acestui personaj de marcă. Multă vreme m-am temut de roluri prea realiste. Simțeam o barieră fizică. E o chestiune legată de psihologie, de musculatura feței, de felul în care primești lumina. Nu eram a priori tipul vedetei populare. Eram distinsă, în sensul prost al cuvîntului. Acum vreau să trăiesc și nu să mă privesc trăind. Ceea ce spun e valabil și pentru film și pentru viață».

A.D.



Deneuve: «Este adevărat. Sînt distinsă, dar în sensul prost al cuvîntului»

Istoria și capcanele superproducției



Cinematograful a fost, din primii săi ani, când de-abia de-abia se ținea pe picioare (de vorbit a început să vorbească mult mai

tirziu), un copil cu gusturi extravagante și cu o cochetărie de-a dreptul alarmanță. Era prin 1908, spun istoriile, când un film precum **Ultimele zile ale Pompeiului**, al italianului Luigi Maggi, determina o «orientare nouă a cinematografului»: filmul istoric de mare montare. Americanii au preluat ideea din mers și, după mai puțin de un an, au reușit să realizeze «cel mai scump film al epocii» (recordurile au căzut, apoi, cu repeziuni paradoxale, de eră atomică): **Napoleon**, produs de Stuart Blackton; «superproducția» era, firește, doar în fașă, dar seria filmelor de mare montare începuse și n-avea să se mai oprească niciodată. Tot italienii au fost cei care i-au dat, în epocă, «străluciri» noi. Giovanni Pastrone a realizat **Căderea Troiei** cu 800 de personaje (!), în decoruri gigantice. Tot el, pentru a putea filma mii (!!), de figuranți din **Cabiria**, inventa primul «travelling», și, pentru a asigura succesul acestei «culmi a filmului istoric de mare montare», îl convingea pe Gabriele d'Annunzio să-i semneze scenariul, inventând astfel — deși istoriile se feresc să spună aceasta — depersonalizarea superproducțiilor. Asta se întâmpla cam prin primul an al primului război mondial, episod istoric care avea să zguduie conștiințele contemporanilor și conștiința cinematografului mondial («lumea» era, pe atunci mult mai mică), fără a putea deturna, însă, tînăra artă de la gusturile ei extravagante spre fast și mare montare.

Au trecut de atunci șase decenii, cinematograful și-a consumat câteva tinereți succesive, va fi în curînd octogenar, a mai trecut prin experiența tragică a unui război mondial

Istoria a fost și va fi
o dimensiune primordială
a culturii



Istorie
și fast
(Cleopatra)

Istorie
și legendă
(Dacii)



și își pregătește unele pentru asaltul unui secol nou, de care îl mai desparte doar un sfert de veac, prilej de încă câteva tinereți succesive. A învățat multe din lecțiile istoriei. Dar mai are destule de învățat!

Pe altarul superproducțiilor istorice au fost vărsate, între timp, tone după tone de vopsea roșie, au fost construite mii de cetăți din mucava și au fost sacrificate zeci de mii de personaje reale cărora le-a rămas, în cel mai bun caz, doar numele, sau pronumele sau, eventual, adresa. Cinematograful istoric mondial, contaminat de boala superproducției, a lăsat în urmă interminabile șiruri de leșuri vopsite sîngeriu, combinînd în ultimii ani pasiunea pentru montările extravagante cu gusturi violente și cu secvențe de șoc, poate și pentru că infailibila rețetă comercială s-a dovedit neputincioasă față de convulsiunile și spaimile lumii contemporane. Pe altarele superproducției a fost sacrificată însăși istoria.

Istoria
ca pretext

Nu are nici un rost, acum și aici, să facem inventarul filmelor pentru care istoria a constituit doar pretexte speculative-comerciale. S-ar umple, cu astfel de exemple, paginile unui întreg almanah, mai voluminos și mai sîngeriu. Ajunge să ne

uităm în jurul nostru, pe ecranele noastre, spre o mostră — nu dintre acelea infraartistice, predominante — de genul **Cleopatrei** lui Mankiewicz. Un «succes al ecranului», care a fost reluat ca atare, justificîndu-și «firma», la un deceniu și ceva după data premierei. Mari actori, Elisabeth Taylor și Richard Burton, mari desfășurări de fast și culoare, imense cortegii de figuranți și elefanți. Hollywoodul a împrumutat istoriei, de-a lungul anilor, veșmintele unui studiou care și-a cucerit faima, în mare măsură, prin «istorie», și tot astfel a intrat în istorie. **Cleopatre** și **Napoleoni**, Hollywoodul a făcut cu duimul, și mulți regizori și-au format mîna în șirul nesfîrșit al subiectelor istorice, în super-decoruri de epocă, cu super-personaje de istorie și carton. Să ni-l reamintim acum doar pe Cecil Blount de Mille, realizatorul a peste 150 de filme, autorul unor ample reconstituiri istorice, fără pretenții artistice, dar foarte eficace din punct de vedere comercial, a căror tendință spre monumental și teatralism, spre fast scenografic și figurație de masă a devenit «etichetă» de gen. Cu **Cleopatra** (presa vremii a demonstrat-o cu lux de amănunte), s-au bătut alte și alte recorduri în domeniul superproducției, dar, la rîndul lor, recordurile care pulverizau, atunci, faima de extravagantă a unui **Ben Hur** sînt astăzi de domeniul amintirilor.

Tentația romanțării filmului cu personaje istorice a contaminat, încă

Istorie
și document
(Bătălia
de pe Neretva)



de la începutul începuturilor, super-producțiile de epocă: povestea de dragoste, cât mai romanțată cu putință, a devenit ingredient principal al «rețetei», numitor comun al istoriei. Era firesc în asemenea condiții ca personajele istorice ale unor epoci și spații diferite să prilejuiască, adesea, tulburătoare (de la «tulburare»-«tulburare») și imposibile asemănări între eroi absolut incompatibili. Do-pați cu același tip de sub-literatură, eroii superproducțiilor «pe bandă» ajung să semene, nu o dată, între ei ca două picături de apă colorată, deși istoria îi situează în timpuri și spații complet diferite. Poate că aceasta este principala capcană a superproducțiilor, care a stîlcit atîtea și atîtea fragmente de istorie de dragul unor plămuiuri a căror «priză la public» se datorează mai ales faptului că eroul nu este un oarecare, ci un anume împărat al Romei, sau o anume căpetenie troiană, sau un anume viking legendar. S-a ajuns, nu o dată, la aberații de tipul **Elena din Troia**, film pe care l-am uitat demult, fără a-i putea uita gustul amar; modificînd spiritul istoriei, astfel de pelicule aduc prejudicii însemnate rețelei film-spectator, dovedindu-se cîteodată de-a dreptul nocive.

Istoria
ca document

Dar evoluția cinematografului mondial a înregistrat și un alt drum, paralel, al istoriei spre ecran. Care a



Istorie și temperament
(Madame Sans Gêne)

pornit tot dinspre anii începuturilor, nu înainte însă ca filmul să-și limezească rosturile morale, să-și lumineze conștiința de sine. David Griffith, încă din 1916, după **Nașterea unei națiuni** (film discutabil ca orientare filozofică), întreprindea, în **Intoleranță**, o sinteză istorico-filozofică de ample proporții. În versiunea originală, filmul avea aproape cinci ore de proiecție, deci tentațiile superproducției, din acest punct de vedere, se manifestau pregnant, ca și din punctul de vedere al numărului de figuranți utilizați (influența **Cabiriei**): în jur de zece mii. Dar filmul istoric, prin capodopera lui Griffith, dobândește o rațiune primordială: nu era simplă ilustrare, nu era invenție, nu era pretext, nu era, conform uzanțelor, «cacialma». Era interpretare. Istoria (patru povești paralele, intercalate) era trecută prin filtrul unei idei filozofice dominante. Griffith inaugura, practic, o

au elaborat poetica unei cinematografii de profundă și inspirată filozofie a istoriei.

Despre **Crucișătorul Potemkin**, care domină în continuare, de ani și ani de zile, felurile clasamente ale celor mai bune filme din lume, s-au scris, pe bună dreptate, tratate peste tratate. În fond, Eisenstein nu a creat doar o operă de artă, o capodoperă ci, prin aceasta, și noi legi generale ale artei cinematografice. Faptul istoric (răscoala marinarilor din 1905) este, pentru celebrul regizor, deopotrivă prilej de cronică patetică a unor evenimente care anunțau, prefigurau, un nou ev social, cit și de revoluție stilistică a artei a șaptea. Și astfel de exemple (evoluția cinematografului cuprinde încă alte câteva, nu prea multe) au contribuit la însăși desăvârșirea personalității unor mari regizori. De la alte creații ale lui Eisenstein (**Greva**, **Nevski** și **Ivan cel Groaznic**)

însuși care întâmplarea (și nu numai întâmplarea) face să fie cel mijlocu; de la evul mediu, apoi, la condiția umană în ev; de la condiția umană în ev la condiția umană pur și simplu. Citeva «trepte» doar, dar cit de departe ajunge Tarkovski de acele filme istorice cu oameni, întâmplări și idei de mucava care au invadat de-a lungul anilor piața cinematografică, sau de schema imuabilă a filmelor biografice de serie care au sacrificat, în atâtea și atâtea rânduri, atâtea și atâtea adevăruri umane de dragul unor povești cit mai romanțate, cit mai spectaculoase, cit mai fastuoase cu puțință.

Istoria ca mesaj contemporan

Filmele istorice străbătute de pregnante mesaje contemporane sînt, totuși, de ordinul excepțiilor în palmaresul cinematografului mondial. Neorealiștii italieni au scris istoria unui timp trăit, încercînd să șteargă deosebirea dintre ficțiune și realitate, deschizînd, practic, drumurile filmului politic contemporan. Este, aceasta, o direcție marcantă de evoluție a artei a șaptea, care a evitat tăios și riguros capcanele superproducțiilor. La un pol stilistic opus, dar deopotrivă ostile deformărilor și vulgarizărilor propuse de superproducții, sînt analizele psihologice întreprinse de mari cinești unor personaje istorice. Interesant mi se pare, de pildă, «cazul» cinematografic al Ioanei d'Arc. S-au făcut și destule superproducții pe această temă. Dar un mare cineast, precum Carl Theodor Dreyer, propunea, încă în 1928, în **Patimile Ioanei d'Arc**, o cu totul altă viziune, pregnant personală, urmărind strict documentele procesului intentat eroinei-simbol, dînd sensuri profund omeștești personajului evocat, eroina devenind astfel teribil de reprezentativă — după cum s-a subliniat adesea — pentru numeroase alte exemple ilustre sau anonime din istoria luptelor de clasă. Mulți ani mai tîrziu, în 1962, un excelent stilist pe nume Robert Bresson, în **Procesul Ioanei d'Arc**, luîndu-și foarte puține libertăți față de istorie, desena, practic, pe peliculă, stenograma unei aventuri interioare. Între acești poli s-au manifestat felurite atitudini împotriva vulgarizării istoriei. Filmul de montaj al unor documente reale a prilejuit citeva evocări istorice cu o amplă respirație a adevărului și mari cinești ai lumii, de pe toate meridianele — de la Jean Renoir la Bondarciuk, de la Bergman la Andrzej

Călin CĂLIMAN
(continuare în pag. 95)



Istorie și...sport
(Ben Hur)

«eră nouă» a filmului istoric, și a filmului în genere, pe vremea cînd cinematograful abia împlinea două decenii. Importanța artistică a acestor film, pentru cinematograful mondial, este dincolo de orice discuție și **Intoleranță**, cum s-a subliniat adesea, inaugurează un drum pe care aveau să meargă, printre alții, un Eisenstein sau un Pudovkin, cei care

pînă la realizări recente (**Andrei Rubliov** de Tarkovski), istoria a constituit pentru cîteva dintre cei mai reprezentativi regizori sovietici prilej de profundă meditație filozofică. În filmul despre **Andrei Rubliov**, Tarkovski urcă o scară filozofico-artistică de citeva trepte: de la pictorul de biserici la pictorul unui ev; de la pictorul unui ev la evul

Pionieri
ai filmului
românesc

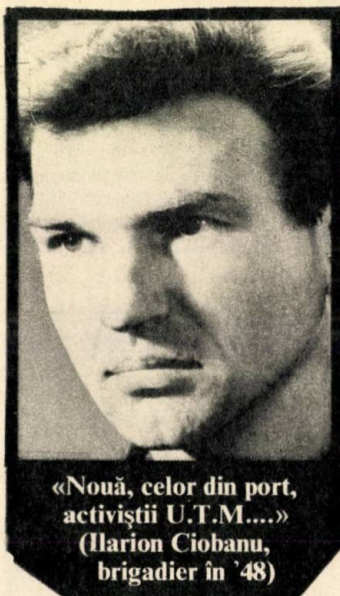
Două nopti și o zi

Prin gări
strigam lozinci,
dar atât de tare
încît oamenii
ieșeau
pe la ferestre:
«Hăi, hăi, hăi,
noi vom sparge
munți și văi»



Orice s-ar spune, îți trebuie curaj să te-apuci să scrii despre anii tinereții, ani ireversibili sau, cum ar spune un prieten de-al meu, fost hoinar prin mai multe facultăți și azi paznic de far, vreme spulberată-n spații. Mă întreb dacă eu am acest curaj, această forță.

Privesc cele câteva rînduri scrise și iar mă-ntreb. Cui să adresez



«Nouă, celor din port,
activiștii U.T.M....»
(Ilarion Ciobanu,
brigadier în '48)

toate cele ce ar urma să le înșir pe hîrtia asta? Generației mele?... O mare parte din ea a trăit și a respirat anii aceia. Celelalte părți?... Păi, dacă ea, atunci, nu s-a dăruit intens și fierbinte clocotitorului entuziasm, sincerului și tinerescului «hei-rup» al generației, oare acum s-ar apleca asupra rîndurilor mele? Cred că nu. Atunci poate că ar trebui să scriu pentru cei care azi au vîrsta noastră de atunci? Poate, dar mi-e teamă. Mi-e teamă să nu fiu luat drept unul din aceia care au veșnic pe buze necomestibile frază: ...«ehei, măi copii, eu la vîrsta voastră...» Sincer să fiu, noi la vîrsta lor eram la fel de tineri — probăm cu acte — la fel de năbădăioși și trăzniți, la fel de visători și creduli. Și la fel ca ei, nu prea aveam chef și timp de prea multe sfaturi. Singura deosebire e aceea că noi, atunci, nu aveam magnetofoane și nu primeam programele televiziunii, și nu aveam încă multe altele. Dar datele fundamentale ale problemei, dacă poate fi vorba de o problemă, erau aceleași. Și, de fapt, nu cred că în lunga și teribil de

frămîntată istorie a omenirii să fi fost vreo generație care să-și fi plecat urechea prea mult la toate sfaturile și amintirile celor care, în mod fatal, la un moment al vieții, trebuie să înceapă coborîrea. Tinerii nu au răbdarea amintirilor. Atunci, a nu știu cîta oară, mă întreb iar, are vreun rost să înnegresc hîrtia asta?

Dar acum, dacă tot m-am apucat, fie ce-o fi, hai și înapoi în timp, cine va voi să citească mai departe să citească, cine nu, nu-i nici o supărare.

De fapt, totul a început ca o mare aventură. Și căruia tînar nu-i plac aventurile? Nu știu cum a fost prin alte părți, dar nouă celor din port, activiștii județenei U.T.M. n-au fost nevoiți să ne vorbească prea mult. Ideea că urma să ne ducem să muncim la construcția unei căi ferate în MUNȚI, a fost mai mult decît destul. Brusc am fost cuprinși de mirajul, încă de mulți nevăzut al muntelui. Că va trebui să muncim din greu, floare la ureche. Trudă mai mare ca în port, pe atunci, doar la coasă sau în mină să mai fi găsit. În general, pentru omul de pe malul mării, muntele însemna o necunoscută, o altă lume, iar pentru noi, atunci, avea aceeași rezonanță ca Sahara, Hawai sau pampasul sud-american.

Așa că, fără multă vorbărie, ne-am organizat într-o brigadă de-o sută de tineri. Brigada docherilor din port.

După ce am trecut fiecare pe acasă și ne-am făcut cîte un oarece bagaj, după ce am ascultat, nerăbdători, sfaturile celor dragi și după ce i-am sărutat repede, cu ochii către poartă, la căderea serii ne-am imbarcat — doamne, ce ne plăcea acest cuvînt — într-un tren special. Lunga garnitură de vagoane vuia de glasurile voit mai îngroșate, mai bărbătești ale celor veniți de pe toată-ntinderea Dobrogei. Drumula durat întreaga noapte, noapte în care n-a fost loc pentru somn, nici pentru noi și nici pentru cei care locuiau pe lîngă gările prin care treceam. Se cînta în draci pe toate vocile și din toate instrumentele aduse de băieți. Prin gări răcneam lozinci, dar atât de tare, încît oamenii ieșau buimaci pe la ferestre și porți, iar pînă se dumireau ei despre ce e vorba, noi porneam din nou la drum. Vagoanele ne erau pavoazate cu tot felul de inscripții, care erau de fapt și baza literară a strigătelor noastre la opriri. Erau lozinci scrise cu litere mari, stîngace, dar teribil de sincere. Îmi amintesc de una, care a lăsat o adîncă nedumire în mine, chiar

pină în ziua de azi. Ea suna astfel: «Hăi, hăi, hăi, noi vom sparge munți și văi». Că pornisem să spargem munții, am priceput din prima clipă, dar cum vom face să spargem și văile, n-am reușit nicio dată să mă dumiresc. Dar, din respect pentru actul de poezie și pentru autorul anonim și entuziast, n-am întrebat pe nimeni nimic. Pe vagonul nostru, Niță Cir-

Cîteva îndrumări scurte ne-au urcat pe brigăzi, în camioane. Era luna lui aprilie 1948. Noi, cei din port, am aflat că vom munci și vom fi cantonați în sectorul Rafailă. Drumul de piatră urca alături de albia riului care, înspumat, își purta apele negre de cărbune, în sens invers. Prima deziluzie ne-a lovit. Întîia apă de munte pe care am văzut-o era departe de cea din

ne-am umflat burțile și cu apa izvoarelor dimprejur, apă de basm, am continuat să ne amenajăm viitoarele locuințe. Am cărat pături, perne și cearceafuri, mii de bucăți. Saltele nu erau deocamdată, ni s-a spus că-s încă pe drum, că noi am venit mai repede decît se planificase, că... Dar cine mai asculta niște biete explicații? Noi ne vedeam de ale noastre. Ziua a trecut



«Nici un pas înapoi nu vom da / Pînă nu vom termina...» («Răsună valea»)

neci, hamal în port din moși-strămoși și artist prin naștere, cu vopsea furată de pe o navă suedeză, a scris, cu o caligrafie hotărîtă, marea lege a brigăzii din portul Constanța:

*«Nici un pas înapoi nu vom da
Pînă nu vom termina
Noi docherii constănțeni
Toți Bumbeștii-Livezeni»*

Gara Meri, clădire de piatră înfiptă în începutul defileului prin care se rostogolește Jiul, ne-a primit tăcută și-nvăluită-n ceața dimineții. Toți am coborît repede, dornici de nou, de ce va fi mai departe. Țin minte că am fost surprins de un fenomen general. Toată suflarea nou-venită vorbea în șoaptă. Nu înțelegeam de ce. Cînd am început și eu să glăsuiesc, m-am lămurit. Toți eram răgușiți. Era firesc după o noapte de cîntece și strigături, răcnite din adîncul tineretii noastre.

cărți și balade. Pe platoul de la Rafailă, nu ne așteptau nici palate, nici vile și nici măcar garsoniere, ci niște lungi barăci și acelea nu toate terminate. A doua dezamăgire ne încerca... Dar, ca de obicei, la tineri, sentimentul ăsta nu durează mult și așa a fost și la noi. Ne-am repartizat pe barăci, ne-am lăsat bagajele și, fără prea multă vorbă, ne-am apucat să facem ce văzusem că trebuie făcut. O țesătură imensă de brațe, spinări, înjurături și risete a cuprins întregul platou. S-a hotărît ca mai întîi să fie terminată bucătăria. Normal. Hotărîrea a fost primită cu urale. Peste două ore și ceva, baraca, care adăpostea uriașele cazane, scotea fum. Au urmat dormitoarele nefinisate. Muncile erau împărțite din gesturi scurte, din priviri, iar întrecerile erau provocate pe loc, fără sedințe, fără analize. Nu aveam timp. Masa de prînz am luat-o din ce mai aveam de acasă. După ce

ca o ciudată furtună, platoul Rafailă se transformase într-o clocotitoare așezare a tineretii. Iar seara, noua bucătărie ne-a răsplătit truda c-o ciorbă fierbinte. ciorbă în care clocotiseră alături fasole, cartofi și foi late de varză. Cuțitele nu sosiseră nici ele, totul fusese pregătit cu bricege de-ale noastre. După prima zi de șantier, nu știu cît eram de mulțumiți de cele ce făcusem, dar știu ce cruntă oboseală ne-a cuprins. După ce s-au fixat schimbările de plantoane, după ce-am mai fumat cîte o țigară sporovăind cu voci scăzute întîmplările de peste zi, întregul Rafailă s-a culcat. Sint convins că s-a dormit în noaptea aceea, cum din pruncie nu s-a mai dormit.

A doua zi, muntele ne oferea prima lui surpriză. Totul era alb. Ninsese peste noapte și continua să fulguiască. O imensă bucurie de copii ne-a cuprins pe toți. Privirile ne-au fost atrase de cîteva bărbați în

pufoaice care se învîrteau pe lângă un aparat de filmat așezat pe un trepied. Am aflat că vom fi filmați. Ne buluceam în jurul cineastilor. Un mucalit din brigada noastră, unul Leonte, fost proiecționist la cinematograful și ajuns, nu se știe de ce, hamal în port, se apropie de unul care încărca aparatul și-l întrebă:

— Tovarășe, aveți de gând să ne filmați?

— Evident tovarășe brigadier, de aceea am venit.

— Și, vă rog să nu vă supărați, cum o să fie filmu', alb-negru sau color?

— Ei, color... Alb-negru, tovarășe. Păi, pelicula color...

Dar Leonte nu-l mai asculta. Făcu cîțiva pași către baraca noastră și strigă:

— Pauleo, mă Pauleo... Hai afară că avem nevoie de tine.

Mai toți care eram în jurul aparatului am tăcut curioși de ce vrea Leonte cu Paul-țiganul, căruia în port i se mai spunea și Polcolor.

— Ce-i mă, care ai treabă cu mîndel? — Întrebă Paul din prag.

— Hai mă-ncoa că ne filmează și nu poate.

— Da' dă ce nu poate, adică nu poate fără mine?

— Păi da, că filmu-i alb-negru... Alb avem dăstul, da' ne mai trebuie negru, hai, încoa...

Un hohot de ris zgudui întreg platoul și piscurile ninse. Paul sta năuc în prag, iar noi ne tăvăleam prin zăpadă. Așa a început ziua a doua.

Despre ce-a urmat în cele trei luni de zile, timp în care ne-am străduit să nu dezmințim cele înscrise de Niță Cîrnci pe vagon, n-aș mai vrea să vorbesc. Ar fi mult. Mult prea mult de scris despre schimbările de zi și de noapte, despre îndărătnicia muntelui care parcă ne era dușman, despre tuneluri și viaducte, despre vagonete și perforatoare, despre accidente și dureri, despre dorul de acasă sau despre duminicile pe care le așteptam. Nu vreau să mai scriu pentru că nu a fost nimic deosebit. Am făcut totul simplu, dirz, bărbătește. Nu se putea altfel, viața o cerea. Și mărturisesc că mi-e și teamă. Mi-e teamă să nu fiu luat drept unul din aceia care au veșnic pe buze fraza tocită și fără rezonanță: «...ehei, mă băieți, păi eu la vîrsta voastră...» Mai bine tac. Tac, pentru că eu știu că fiecare generație își are rostul ei în istoria oamenilor, rost pe care și-l clădește singură.

Ilarion CIOBANU

Jean Georgescu:

«Fierbeau
ideile
în noi»

— Cum ați caracteriza epoca de început în filmul românesc socialist?

— Vechile elemente, vechile premise ale filmului românesc s-au continuat în această epocă de început. Începutul a fost o continuare firească. «Visul unei nopți de iarnă» sau «Noaptea furtunoasă» (le amintesc doar pe cele făcute de mine) au lăsat o urmă, o dîră. Pe această urmă, pe acest drum s-a mers. O întreagă infrastructură cinematografică a acționat în continuare și nu trebuie uitat că s-a pornit la drum cu oameni care deja aveau cinematograful în

Eugenia Popovici:

«Mi-e
frică de
peliculă»

— Ați jucat în primul film, al primului deceniu de cinematografie socialistă în România, «Răsună valea»...

— ...Film care rezistă. L-am revăzut, cu emoție și cu plăcere. Sînt acolo cîteva scene cu Radu Beligan, Marcel Anghelescu și cu mine pline și azi de savoare.

— Care e secretul rezistenței?

— Filmul arăta o realitate care chiar așa era, noi nu mințeam deloc, eram foarte sinceri; toate astea, la un loc, fac perenitatea.

Radu Beligan:

«La vîrsta
brigadierilor»

— Vă mai amintiți primele filme în care ați jucat?

— Foarte bine, și mi le amintesc cu o plăcere pe care timpul — au trecut 32 de ani de la «Noaptea furtunoasă»! — nu a reușit să o umbrească. Dar pentru mine a existat întotdeauna o întrebare chinuitoare: de ce aceste filme — «O noapte furtunoasă», «Răsună valea» — turnate în condiții primitive, au devenit opere clasice, se mai pot vedea și acum cu plăcere, pe cînd filmelor de azi le lipsește tocmai perenitatea?... Se luca cu foarte mult entuziasm pe atunci și cred că, în fond, în cinematograful, nu tehnica are importanță, ci tot calitatea scenariului și talentul regizorului și al actorilor.



Aveam cinematograful în
sînge. (Jean Georgescu)

Pionierii filmului românesc

sînge. Și asta e foarte important.

— Un început deci, dar și o etapă intermediară. Prin ce s-ar putea particulariza a-

ceastă etapă?

— Un vulcan care mocnește și n-a erupt încă. Fierbea o idee, ideea de a face film. La început s-au făcut multe documentare. Dar totul ducea spre explozia dorită a filmului artistic. Primele filme, «Răsună valea» și «În sat la noi», reprezentau un cinema absolut politic, prin influența unei epoci politice. Fără trădarea crezului artistic. Îmi amintesc că după ce am văzut în copie standard «În sat la noi», am rămas foarte uimit: nici un moment în timpul turnării nu fusesem conștient de impactul politic al filmului.

— Cum ați ajuns să fiți aleasă pentru acest rol?

— Mi s-a propus de la început, dar l-am refuzat. Filmul — pe vremea aceea — mi se părea o aventură. Când am refuzat filmul, Zaharia Stancu, directorul Naționalului, m-a certat. Dar tot n-am vrut să fac film! După vreo două luni — începuseră filmările — s-a întîmplat accidentul acela stupid: Aurelia Vasilescu și Bob Călinescu (printre alții) au fost răniți. Mi s-a propus din nou rolul pe care-l începuse Aurelia Vasilescu și, de data aceasta, l-am acceptat.



A fost grozav
(Eugenia Popovici)

— Cum au fost filmările?

— A fost grozav, era o plăcere să lucrezi cu regizorul Paul Călinescu. Era un om ordonat, ferm, dar delicat și prevenitor față de actori. Căram scînduri și pămînt cu roaba, și eram fericită. Mie mi-e frică de peliculă, de banda de magnetofon, dar cînd am revăzut «Răsună valea» mi-am dat seama că aveam ceva prețios pentru film: aveam relief pe ecran. Dacă regizorii ar fi fost mai puțini comozi, poate aș fi putut să fac o carieră în cinematograful. Însă n-am mai jucat decît în filmele lui Gopo, lui Pintilie...



Ce tineri eram...
(Radu Beligan)

— La «Noaptea...», «scenariul» era de Caragiale, actorii — îi reprezentați dumneavoastră, iar regizorul...

— ...era Jean Georgescu, un om căruia îi păstrez o mare tandrețe. El era într-adevăr un animator, își dedicase cu totul viața meseriei de cineast. Regizorul care se preocupa de absolut orice detaliu, nimic nu i se părea superflu. Cinematograful, pentru el, nu era o vocație, ci o intoxicație.

— Și la «Răsună valea»?

— Și în «Răsună valea», film realizat de Paul Călinescu, se

simte perioada de romantism a cinematografului. Am trăit toți atunci luni de zile în barăci cu brigadierii, ne integrasem vieții lor, munceam cu ei. Am revăzut recent filmul. Sigur, sînt în el destule lucruri naive, mai ales pe latura lui dramaturgică, dar tot ce în el e comedie ține și azi. Din păcate, «contribuția» mea cinematografică s-a încheiat — de fapt — o dată cu acest film. Am mai jucat în cîteva ecranizări de piese, dar fără importanță. Practic, n-am mai jucat nici un rol al vreunui scenariu cinematografic propriu-zis. Între mine și cinematograful actual există un malentendu clar.

Pionierii
filmului
românesc



Pot să vă spun că nouă, la «Tinarul muncitor», prin '49, ne plătea salariile sus, la Administrație, Iulian Mihiu. Iulian Mihiu

nu era nici măcar redactor — era cineva important, totdeauna casierul e important, dar în epoca aceea banii nu ne aduceau fericirea. Încît Mihiu — mic în stat, dar tare în fapte — ne era drag, simpatic, dar destinul lui nu ne stătea pe cap, cum nici unuia dintre noi nu-i stătea capul la propriul destin. Mihiu — deci — ne plătea salariile. Cinema? Redacția era peste drum de un cinema — cinema «Tivoli», unde, înainte de 23 August văzusem, cred, un film infam, «Evreul Süß», sală față de care rămăsesem cu o alergie îngrozitoare.

Primul dintre noi care a trădat ziarul pentru cinema a fost secretarul nostru general de redacție — Mirel Ilieșiu. N-avea mustața țirachistă de azi. Era genial de distrat. El a fost omul care și-a trimis la paginat, dîndu-i și «literă», propria nevastă. Adică în loc să dea manuscrisului titlul respectiv, i-a spus «Lidia», și-a trimis în tipografie articolul cu celebrele cuvinte:

— Dați-o pe Lidia pe trei coloane!

Pe urmă ne-a trădat Doru Segal, marele operator de azi, pe atunci băiat în secția externă a lui Mirodan. Mirodan numai la film n-avea capul. Mirodan nu ne-a dat niciodată o cultură cinematografică. El ne-a dat cultul articolului scurt, al ziarului, al reportajului frenetic. Ce l-a apucat pe Doru să ne trădeze — acum știu...

S-a dus să învețe cinema și fotografu nostru Mircea Sterescu, om care a filmat sub gloanțele lui Rădescu, la 24 februarie 1945, în Piața Palatului — azi, la Buftea, sectorul «filmări combinate», ceea ce-i o metaforă pentru noi toți, căci toți pînă la urmă am tăcut din viață și artă o filmare combinată.

Cînd Mirel Ilieșiu ne-a părăsit pentru cinema, ne-a fost limpede tuturor că o face tot de distrat ce e... Cînd a luat premiul cel mare pentru «Viscolul» din '54, la Karlovy Vary, ne-am revizuit opiniile și am simțit că pe lume mai există și alt-

Suveniruri



Dincolo de subiecte, dincolo de afirmații, ecoul profund al unei realități și al unei societăți («Viața învinge»)

Un decor «negativ» pentru o lume alungată de la putere («Nepoții gornistului»)



ceva decît cuvinte scrise. Am fost foarte mindri.

Mult mai tîrziu — redactorul nostru șef adjunct, Ion Mihăileanu, a scris cu Pintilie scenariul la «Duminică, la ora 6»... Pintilie fusese publicat de Mihăileanu cu o poezie adusă de autor pe cînd acesta nu poseda mai mult de o pereche de pantaloni scurți. Zicea că e poet. Celălalt adjunct, Cornel Răducanu, s-a dovedit, totuși, de-a lungul

timpului, cel mai intransigent cinefil. Domnia sa e azi unul din oame-nii de bază ai Cinemateciei — un cinefag, un microbist al filmului cum nu sînt doi în București.

N-aș fi bănuț-o, pe atunci...

Dar ce bănuțam noi pe atunci? Mai bine tac și «tai» acest montaj de suveniruri, cu patima lui Iulian Mihi pentru «flash-back»-uri...

Radu COSAȘU

Vizionare '74

— Uite-o pe...
— Nu poate fi ea!
— Ce tînără!
— Ce tineri eram toți!
— Vai, cine e ăla?
— Ăla... ăla... ăla... măi, îl știu...!
— Uite-l pe Mișu Fotino!
— Da, exact Mișu! Formidabil!
— Cîți ani aveai în '51, la «În sat la noi»?
— Aveam un an...
— N-aveam nici un an. Nici nu se căsătoriseră ai mei!
— Ăsta e Gion!
— Fantastic!
— Cine-i chiaburul?
— Chiaburul... chiaburul e... juca la Giulești!
— Uite-l pe Albulescul!
— Uite-l pe Petruț!
— Formidabil!...
— Ce frumoasă era...
— Ăla... ăla... din fund... planul doi...
— Nu mai știu. Cred c-a murit... un cancer la gît.
— Ăsta-i trădătorul...
— Absolut.
— Fii atent la Vraca.
— Eram nebună după el.
— Tînerete, dragă-mi ești tînerete!...
— Uite-l pe Jules!
— Jules Cazaban — nu l-am văzut niciodată în film.
— Liviu! E Liviu Ciulei!
— Fenomenal!
— Ăștia-s Pop Marțian, Sireteanu, Cazaban și...
— Au murit. Toți patru sînt morți...
— Cinematograful e groaznic, băieți...

R.C.



Ani de început, ani de muncă, ani de entuziasm, ani de nelimitate speranțe («Brigada lui Ionuț»)

Înfruntări totale între cei buni și cei răi («În sat la noi»)



Eliberarea

**Războiul
a fost,
pentru
cinematograf,
nu un subiect,
ci un examen
de conștiință**



Eliberarea, sfârșitul războiului, primele clipe de pace au fost subiectul a zeci și zeci de filme, pe toate meridianele lumii, și toate aceste filme pun o aceeași întrebare: cum de a fost cu puțină fascismul, cum de a fost cu puțină să se risipească atâtea vieți, atâtea tinereți, atâtea iubiri numai pentru a stăvili un non-sens istoric și moral? Cum de a fost cu puțină atita suferință și tragedie pentru ca zilele firești ale păcii să revină?

Cei mai frumoși ani ai vieților noastre sînt răscumpărați de neprețuite sacrificii, și aceste filme, povestind marea bătălie împotriva întinericului și morții s-au făcut ca să ne amintească acest lucru.

«Eliberarea» de Iuri Ozerov

Filmul urmărește în mai bine de 8 ore de uriașă reconstituire, principalele etape ale zdrobirii Wer-macht-ului, de-a lungul și de-a latul întregii Europe.

Frescă monumentală mai mult decît evocare a unor destine individuale, povestind nu atît întîmplări ale războiului, cît însuși războiul, filmul pare să ne spună că marea eliberare nu e alta decît eliberarea de război, cu avalanșele lui de tancuri, cu ploile lui de schije, cu norii lui de avioane care aduc moarte și distrugere; eliberarea a-celor fluvii de oameni ale căror vieți se prefac atît de repede în fluvii de singe, prin orașele strivite



sub dărîmături, prin cîmpiile ră-vășite.

În bunkerul lui Hitler, în sediile marilor state majore, sovietice sau germane, la Kremlin, asistăm la luarea marilor decizii ale războiului. Asistăm și la răsăritul soarelui, într-o dimineață de vară, în 1943, cînd armatele sînt față în față, la Kursk, cu cîteva clipe înainte de începerea operațiilor. Oamenii stau nemișcați, ascultînd cîntul păsărilor în tăcerea aurie a cîmpiei, așteptînd să înceapă lupta.

«Canalul» de Andrzej Wajda

Eroii lui Wajda trăiesc și mor o epopee miraculoasă. Epopeea refuzului de a renunța la libertate. Rezistența lor în fața cîmpitorilor

și compromisurilor sinistre ale cîmpitorilor dă străluciri limpezi de diamant ungherelor lugubre ale subteranelor care le adăpostesc credința și lupta. Străzile și soarele de afară, pe care ei le văd prin tavanul zăbreliat al canalelor, sînt parcă încremenite, inanimite: hrubele umede de dedesubt adăpostesc viața, sînt locul libertății. Și în aceste hrube, mii de oameni duc o luptă inegală, în care sacrificiul a devenit o obișnuință zilnică. Mii de oameni pe un front subteran, care este ultimul bastion al libertății. Cotropitorii pășesc pe un pămînt minat de speranță.

Emoția gravă a cineastului, tonul sobru, pînă la despuieră completă a filmului de orice artificiu formal sau dramaturgic, pînă la aflarea unor imagini și a unei relații surprinse parcă în inima ade-

și filmele ei

**Ultima oră de război, prima oră de pace
(«Eliberarea»)**



vărată a acelor evenimente, fac din «Canalul» o exemplară capodoperă.

**«Paîsa»
de Roberto Rossellini**

Șase întâmplări oarecare, șase povestioare neînsemnate, spun de șase ori că războiul s-a sfârșit, că eliberarea a sosit. Și ce înseamnă eliberare pentru eroii acestei întâmplări? Pentru tineri o dorință de dragoste, pentru copii dorința de a mânca pe săturate, pentru soldați frica de a nu muri cumva, tocmai acum, când moartea e la timpul trecut. Moartea nu e însă niciodată la timpul trecut, și într-o ultimă operație de prindere a unor grupuri răzlețe de inamici, pe apele pline

de ceață ale Padului, partizanii italieni o vor reîntîlni.

Filmul lui Rossellini pare o improvizație, dar e o improvizație construită cu mîgală și precizie. Ceea ce e premeditat aici este senzația nepremeditării, ca și cum din întâmplare am surprinde cutare personaj în cutare ipostază. Acest stil al lipsei de stil, această eleganță a efasării dramaturgice, erau de fapt elementele care în plin neorealism îi anunțau pe Fellini și pe Antonioni.

**«Pace noului venit»
de Alov și Naumov**

Un copil nou născut, în zilele unei păci nou născute, în ruinele proaspete ale Berlinului, e ridicat

în sus de brațele celor care au aruncat jos armele, e ridicat în sus de risetele celor care au plîns, de speranțele celor care au luptat și care așteaptă pacea dătătoare de viață. Pacea e tocmai acest copil; copilul unei femei germane, ocrotit de niște soldați sovietici cu ajutorul unui militar american. Un copil care e un început de epocă.

**«Ziua cea mai lungă»
de Darryl F. Zanuck**

Un milion de oameni au participat la debarcarea aliată în Normandia. Deci un milion de evenimente particulare, deci un milion de aventuri extraordinare s-au petrecut pe muchia de cuțit a morții și a nebuniei și a acelor enorme, incredibile, absurde fapte diverse ale războiului. Un milion de oameni jucînd jocul pionilor într-un mare joc de șah.

Filmul se oprește la un chip, la zece chipuri, la o sută de chipuri, la o sută de întâmplări, la o sută de schițe de destin. Ne propune pentru fiecare imagine arătată o mie de imagini nevăzute. Trei mari echipe de filmare, sub supervizarea lui Darryl F. Zanuck, au decupat în secvențe și întâmplări această zi, mai lungă decît un milion de vieți.

John Wayne, Richard Widmark, Henri Fonda, Robert Mitchum, Robert Ryan, Curd Jurgens, Mel Ferrer, Richard Burton, Bourvil, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Irina Demick și alte mari vedete au participat la acest film (unde nu puteau exista decît roluri episodice), primind fiecare cîte un dolar, simbolic, pentru contribuția lor. Cinematograful își aducea omagiul celor care trăiseră și muriseră în hotarele celei mai lungi zile.

**«Zboară cocorii»
de Mihail Kalatozov**

Războiul s-a terminat, o femeie își așteaptă iubitul, deși știe, nu se poate să nu știe, că el a murit, undeva, pe hotarele înghețate ale frontului, o femeie singură așteaptă

În mulțimea celor care se regăsesc, se îmbrățișează, rîd, plîng, cîntă, într-o învîlmășeală frenetică, o femeie singură împarte în stînga și în dreapta florile pe care le-a adus, pînă cînd rămîne cu mîinile goale, cu mîinile pustii.

Tatiana Samoilova și Aleksei Batalov erau «chipurile» acestei povești de dragoste și de moarte. Chipurile a două personaje de neuitat, chipurile a doi mari, autentici, actori.

**«Roma, oraș deschis»
de Roberto Rossellini**

Istoria pe care o filma Rossellini în 1945 se terminase în ajun. Decorul străzilor bombardate erau străzi bombardate de-abinelea. Frica, ura și nădejdea nu-și șterseseră încă



**Războiul era pe chipul tuturor
(Anna Magnani în «Roma, oraș deschis»)**



**Un stol de vise pierdute
(Tatiana Samoilova în «Zboară cocorii»)**



**Pentru un singur dolar
(Robert Mitchum în «Ziua cea mai lungă»)**

urmele adevărate de pe chipul, pînă și al ultimului figurant. Ficțiunea era reală, povestirea era scrisă cu cuvinte de documentar. Eliberarea acestui cinema care începea prin a povesti eliberarea, avea să se numească neorealism.

**«Arta de a iubi»
de Wojciech Has**

În ultimele zile ale războiului un actor polonez, căutat de Gestapo, se ascunde în apartamentul unei colege de teatru.

«Ce-ai făcut azi» — îl întrebă ea seara cînd se întoarce acasă.

«M-am întins în pat și am privit masa cu cele două pahare de pe ea, și fereastra, și ferestrele de vis-à-vis, apoi am adormit și am visat că m-am întins în pat și am privit masa cu cele două pahare de pe ea, și fereastra, și ferestrele de vis-à-vis, apoi am adormit și am visat...» La capătul acestui labirint e moartea. Moartea unui actor între două timpuri, în afara scenei, în pragul unei iubiri neîncepute. Actorul care-l juca pe actor era Zbigniew Cybulski.

**«Soarta unui om»
de Serghei Bondarciuk**

Un om e neînsemnat în calea războiului, ca un fulg de pădărie în calea furtunii. Dar un om, cît de rătăcit și cît de singur, are mai multă forță decît toată înrîncenarea bă-



O călătorie în pragul morții
(Zbigniew Cybulski în «Arta de a iubi»)

tăliei. Are forța de a iubi și forța de a spera. Are forța de a-și aminti și forța de a suferi. Are forța de a se dăru și forța de a plînge. Soarta lui e astfel mai importantă decît războiul. Soarta lui și a celorlalți, a tuturor celorlalți care călătoresc printr-o negură a istoriei, dincolo de ea, spre zare.

Omul rătit și singur întîlnește pe lungul drum înapoi, din război spre pace, un copil, orfan ca și el, orfan de familie, de dragoste, de căldură. Și vor întemeia împreună o familie, cei doi orfani ai războiului, pentru a nu fi doi orfani ai păcii.

Acest film, nu atît despre război, cît despre ieșirea din ravagiile războiului, este spus cu glasul șoptit, mărturisire plină de neliniște a dragostei de oameni.

«Al treilea om»
de Carol Reed

Sfîrșitul războiului, la Graham Greene, e ca sfîrșitul nopții: lumina întîrzie să se arate, deși întunericul s-a dus. Siluete apar, siluete dispar, contururi nesigure, umbre înșelătoare, nelămurite neliniști. Războiul s-a terminat, dar prin dărîmăturile Vienei, spioni crepusculari, naziști în derută, se ascund prin cafenele desuete, la rîndul lor ascunse printre mormane de moloz. E de neuitat Orson Welles în acest film, strecurîndu-se malefic pe sub umbra zidurilor strîmbe, în timp ce se aude, la nesfîrșit, refrenul unei flașnete, ca un semnal jalnic al sfîrșitului de coșmar.

«Arde Parisul?»
de René Clément

Zilele eliberării Parisului, după aproape cinci ani de ocupație nazistă, sînt zilele unei mari răfuiei, sînt zilele marilor febre, sînt zilele tuturor neliniștilor. După cinci ani de ocupație nazistă, fiecare clipă din preajma libertății este intensă și parcă definitivă în strălucirea ei aspră; fiecare clipă lasă urme adînci în viețile celor ce-o trăiesc, ca și cum scurgerea neîntreruptă a timpului n-ar avea nici un rost fără aceste praguri abrupte unde cursul oricărei ape devine cascadă, plină de tunete și curcubeu. Sînt o rondă de evenimente și accidente, de tragedii și revelații, aceste zile ale eliberării din care Parisul a reușit să scape neincendiat de răzbunarea învinșilor.

Dan COMȘA



Arta de a muri cum se cuvine
(Yves Montand în «Arde Parisul?»)



Forța de a suferi și capacitatea de a plînge
(Sergei Bondarciuk în «Soarta unui om»)

Două celebrități pentru două reclame

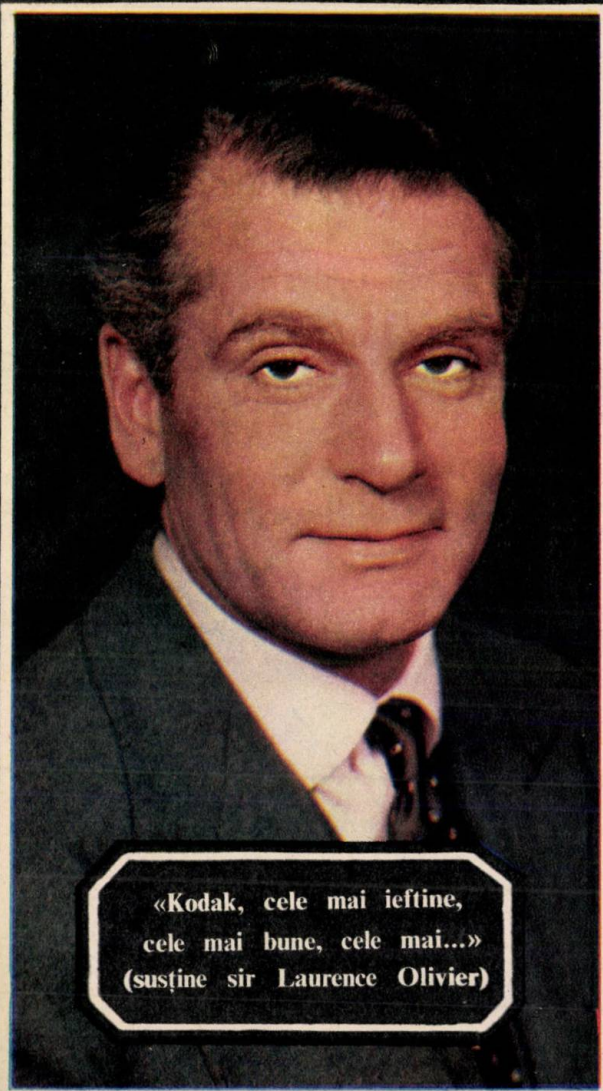
Louis B. Mayer, unul din marii «moguli» a Hollywoodului în vremurile de glorie, se hotărîse să-l angajeze pe regizorul european Mauritz Stiller. Și cum acesta refuzase să sosească în California fără actrița sa preferată, Greta Garbo, Mayer consimțise să-i ofere acesteia un contract... fără importanță. În primul an, la M.G.M., într-un taier ieftin, speriată și nemulțumită, Garbo era filmată doar pentru reclame (de jartiere și de noi tipuri de automobile). De obicei, șeful publicității M.G.M. din acea vreme, Peter Smith, azvîrlea aceste bobine cu Garbo la coș. Și tot în acea vreme, Garbo spunea: «După ce o să ajung mare vedetă, n-o să mai accept în ruptul capului să turnez pentru reclame...» Și s-a ținut de cuvînt.

În schimb, zilnic, pe micile ecrane ale televiziunii californiene apar azi doi actori care au însemnat, fiecare, o epoca de glorie pentru cine-

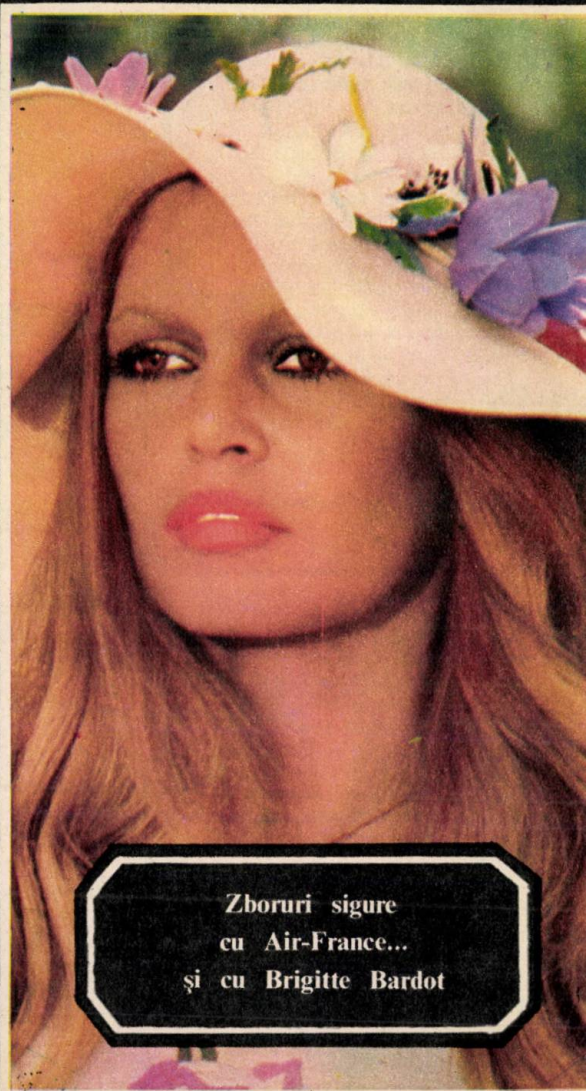
matografiile lor naționale. Brigitte Bardot — actrița despre care se știe bine că a adus mai multe venituri Franței decât uzinele Renault — întrerupe (cu aceeași expresie cunoscută din vremea marilor ei filme sau mai bine-zis din vremea cînd era socotită o mare vedetă) de trei-patru ori zilnic lung-metrajele sau seriile programate, spre a anunța că «zborurile cu avioanele Air France prezintă maximum de siguranță și confort»...

Iar Laurence Olivier — actorul despre care se știe la fel de bine că a fost înnoțit de regina Angliei pentru inegalabilul său talent — Sir Laurence Olivier, așadar, cu o voce demnă, egală, adecvată «rangului» său, apare și el de cîteva ori pe zi pe canalele 2 și 5 spre a anunța că aparatele de fotografiat Kodak sînt «foarte ieftine și extrem de precise»...

L.C.



«Kodak, cele mai ieftine,
cele mai bune, cele mai...»
(susține sir Laurence Olivier)



Zboruri sigure
cu Air-France...
și cu Brigitte Bardot

Istoria și capcanele superproducției

urmare din pag. 83

Wajda, de la Kurosawa la Anthony Mann, de la Abel Gance la Ciuhrăi — au dat lovitură decisivă superproducțiilor. Acestea din urmă însă, după cum se poate observa în producția mondială a prezentului imediat, au șapte vieți în pieptul de alamă...

Interesant de subliniat mi se pare faptul că cinematografia românească — fără a putea scăpa totdeauna de capcanele superproducțiilor — și-a creat o frumoasă tradiție în domeniile filmului istoric, punând bazele unei epopei cinematografice naționale de o deosebită importanță cultural-educativă. De altfel primul film românesc a fost un film istoric, **Războiul independenței**, ale cărui fragmente revăzute astăzi, după peste șaispezece ani de la premieră, continuă să emoționeze privirile ca niște mesaje dragi dintr-o altă copilărie. Dar ne referim, firește, în primul rând, la paginile cinematografice ale evocărilor istorice întreprinse în anii noștri. La **Tudor** — evocare realistă a răscolului pandurilor din 1821, datorată scenariului Mihnea Gheorghiu și regizorului Lucian Bratu — la **Mihai Viteazul** — film de amplă respirație epică al lui Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu, la **Dacia**, al aceluiași cuplu, sau la **Columna** lui Mircea Drăgan, la **Frații Jderi** al aceluiași regizor, și la alte câteva tentative similare. Firește, după cum cronicile au subliniat-o la vremea premierei, uneori spectatorul de azi este întru totul îndreptățit să reclame, din partea cineaștilor, gânduri mai pregnant contemporane în evocările istorice întreprinse. Și desigur, cineaștii noștri au încă mari îndatoriri față de istoria apropiată sau îndepărtată a patriei, atît de bogată în fapte și oameni de seamă. Nu întîmplător, filmele amintite sînt printre cele mai vizionate pelicule ale producției naționale. **Tudor**, de pildă, a înregistrat, în timp, peste zece milioane de spectatori, fapt realment remarcabil. Filmul istoric este așteptat și dorit. Nici această atitudine a publicului nu este deloc întîmplătoare: istoria a fost și va fi o dimensiune primordială a culturii.

Călin CĂLIMAN

Actorii anului '74 Unul dintre „băieții de aur“



Așa cum în 1973 Marlon Brando a ținut ecranul mondial cu cîteva dintre marile succese ale anului, Robert Redford își adjudecă cu ușurință un loc de prim plan pe ecranul anului 1974 cu trei dintre cele mai comentate filme: «Caciamau», «Așa cum eram» și «Marele Gatsby». Și tot așa cum actorul englez Richard Chamberlain și-a consolidat renumele interpretînd pe scriitorul american Scott Fitzgerald, Robert Redford atinge apogeul carierei sale de pînă acum interpretînd celebrul personaj al acestuia — Gay Gatsby. A fost îndeajuns ca regizorul Jack Clayton să îl socotească nimerit pentru acest rol, ca imediat să se facă o serie de analogii între interpret, personaj și autorul său. Ca și Gatsby, Redford este un solitar, nu îi place să vorbească despre sine, îi place să se lase în voia soartei, rămîne totdeauna un simplu spectator față de obligațiile mondene; ca și Gatsby, Redford este idolatrizat în viața de toate zilele tocmai din pricina misterului de care-l place să se înconjoare; ca și Gatsby, adică asemenea autorului său, Scott Fitzgerald, Redford provine dintr-o modestă familie de mijloc, dintr-o lume înecată într-o nesfîrșită plictiseală, preocupată doar de existența măruntă a zilei de mîine, a cîștigului imediat — lume din care a dorit întotdeauna să evadeze; ca și Fitzgerald, Redford a căutat răspunsurile la întrebările tinereții, în Europa, și tot aici s-a făcut pentru prima oară remarcat... în calitate de pictor! Întors în Statele Unite, fastă s-a întîmplat cu ani în urmă, Redford se căsătorește și respinge cîteva propuneri de roluri mărunte: «Nu-mi plăcea să fac filme. Nu mă puteam mîndri cu ceea ce mi se propunea». Apoi se reîntoarce pentru un an în Europa. Revenind la Hollywood, i se propune să fie partenerul Janei Fonda într-o piesă care ținuse afișul cîteva stagiuni la New York. «Descult în parc». Acesta a fost punctul crucial al carierei sale. Consacrarea sa definitivă vine cu rolul lui Sundance Kid, iar genericul anului '74 îl propulsează pe



El iubește cuvîntul «motor»

primele locuri ale box-office-ului mondial. Actorul, care afirmă că și-a modelat talentul la școala vieții, declară astăzi despre arta sa: «Joc din instinct. Detest repetițiile, pentru că ele îmi blochează spontaneitatea. Mă concentrez cu greutate și de aceea nu pot să mă risipesc vorbind despre ceea ce fac și cum fac. Refuz să primesc indicații prea detaliate de la regizor pentru că ele mă inhibă. Dar atunci cînd iubesc un personaj, cînd îl simt aproape, de îndată ce aud «motor», intru în pielea sa și uit de mine însumi».

Adina DARIAN



Un spectacol de uz casnic

Videodiscul

Gata! Filmul nu mai trăiește
doar în obscuritatea sălii de cinema.
O dată cu videodiscul,
filmul vă stă la dispoziție 24 de ore din 24,
aidoma cărților din biblioteca dvs.



Exact acum doi ani, în almanahul revistei «Cinema» pe 1973, scriam la rubrica «Filmul de azi și de mâine»

despre videocasete, o noutate tehnică care anticipa perspectivele cinematografului domestic, proiectat pe tubul de televizor. Aveam colegi de rubrică pe Nina Cassian și Radu Cosașu (prieteni și-i alegei singur, vecinii de pagină își sînt dați de redacție) și încercam un sentiment de oarecare sfială vorbind cititorilor despre lucruri aride, seci, tehnice alături de proza savantă, atrăgătoare și plină de fantezie a celor doi maeștri ai condeului.

Singura mea consolare era gîndul că informarea de specialitate, fie ea și vulgarizatoare, este cît de cît utilă într-o artă ce trăiește sub semnul descoperirilor tehnice și într-un moment cînd motorul tehnologic, spune Alvin Toffler, «modifică întreg mediul înconjurător intelectual al omului».

În aceeași stare de spirit, încerc să vă atrag atenția, astăzi, despre o altă invenție din familia videocasetelor, o realizare a tehnologiei moderne cu largi implicații asupra filmului și educației spectatorului de mâine: video-discul.

Rendez-vous 1900

În fond, ce are a face combinația dintre film și disc? Aparent niciuna; în realitate, și poate surprinzător pentru unii, cinematograful octogenar și-a dat întîlnire cu discul de două ori în cariera sa de mașinărie cu veleități artistice: odată la începutul secolului XX și 75 de ani mai tîrziu, în zilele noastre. Primul rendez-vous s-a petrecut la Paris, în 1900, sub cupola marii expoziții universale, căreia data fatidică ce marca sfîrșitul unui secol i-a conferit un prestigiu misterios. Vizitatorul dornic de amuzament și senzațional o punea pe noul pod Alexandru al III-lea, prelungit pînă la Hôtel des Invalides, se abătea spre stînga către Grand Palais și într-o anume sală de proiecție rămînea cu răsufierea tăiată: pe pînza ecranului de cinema juca și vorbea, alături de Réjane Coquelin, acel monstru sacru al scenei intrat în legendă, Sarah Bernhardt. Efectul era de-a dreptul extraordinar și, cu puțin efort, ne putem imagina reacția primilor spectatori înmărmuriți în fața filmului vorbitor. Pentru că, să nu vi se pară curios, dar filmul a vorbit încă din primii ani de la apariția lui, grație unei combinații simple dintre imagine și discul de gramofon.

Pe la 1896, adică numai la un an de la prima demonstrație cinematografică cu public la «Grand Café», Baron pune la punct un sistem rudimentar de sonorizare denumit Graphomoscop, perfecționat în 1898 și exploatat de firma Gaumont sub brevet «Cinémaphonograph» sau «Phonorama». Procedul, ridicol de simplu, consta în înregistrarea vocilor actorilor și muzicii pe un disc de gramofon; sincronismul dintre imagine și sunet se obținea direct la proiecție: operatorul asculta discul într-o cască de telefon și învîrtea manivela aparatului de proiecție, mai repede sau mai încet, astfel ca cele două ritmuri, imagine și sunet, să coincidă pe cît posibil. Procedul cunoaște oarecare înflorire între 1902 și 1914 și moare la primele lovituri de tun, din cauza imperfecțiunilor tehnice: muzica era distorsionată, vocile neinteligibile și gîjiite, sincronismul cu totul aproximativ.

Prima întîlnire dintre film și disc, discul de gramofon, s-a consumat deci, atunci, la cumpăna dintre două veacuri, într-o «epocă naivă și blazată», cum spune André Maurois, «fericită și periculoasă, sfîrșitul unei lungi perioade de prosperitate, zorile unor vremuri de războaie și ruină! Sfîrșitul unui mare secol și începutul unui secol tragic».

O cafea, o țigară, un film la alegere și, mai ales, la domiciliu



«Greierele și furnica», 1975

În cartea sa «Curajul de a conduce», André Teissier du Cros povestește, cu haz și tîlc, reacția unui turist american, proaspăt poposit în patria lui La Fontaine, care, auzind istorioara cu «greierele și furnica», a fost literalmente incapabil să înțeleagă morala fabulei. Cine are dreptate: greierele sau furnica? În mintea turistului nostru, judecata este cu totul alta; greierele, talentat și cu priză la public, ar putea deveni oricînd o vedetă, în timp ce furnica, muncitoare și cumpătată, îndeplinește toate condițiile spre a fi un producător de prim ordin. Și de aici concluzia: «dacă greierele și furnica ar fi fost americani, ei s-ar fi asociat, ar fi fondat o întreprindere, care mai mult ca sigur ar fi devenit astăzi un Metro-Goldwyn-Mayer sau cel puțin ciroul Barnum».

Este puțin probabil ca tehnicienii firmei M.C.A. să fi ghidat fabula la fel, cînd au lansat pe piață noul **Disco-Vision-system**, dar socoteala pe care și-au făcut-o pe seama filmului și a discului duce pînă la urmă tot într-acolo.

California, Hollywood, 12 decembrie 1972, orele 11,30 precis. Pe platoul 24 al studiourilor Universal Pictures, de curînd înghițite de societatea «mamă», MCA din Chicago, are loc prima demonstrație deschisă cu video-discul. Participă 150 de zia-riști și alți 150 specialiști din lumea cinematografilei și televiziunii. Președintele concernului MCA, Lew R. Wasserman, deschide ședința festivă și dă cuvîntul lui John W. Findlater, vicepreședinte MCA și președintele tinerei societăți MCA, Disco-Vision, care prezintă asistenței un nou tip de pick-up legat la un receptor TV (play back). Pe platanul pick-up-ului se așează un disc, care se aseamănă în multe privințe cu un «long play» audio normal, se apasă pe un buton cu aerul cu care se lansează o rachetă și pe ecranul televizorului începe proiecția în culori a filmului «Aeroportul». Ru-



Orice superproducție, oricît de grandioasă, va putea fi imprimată pe numai șase discuri și nu va costa mai mult decît o carte obișnuită («Război și pace»)

O celebră scenă din «Femeia îndărătnică» pe care o veți putea studia, fotogramă cu fotogramă, sau în stop-cadru





12 decembrie 1972, orele 11,30 trecute fix... Pe bancul de probă al video-discului, filmul «Aeroportul». Rumoare. Liniște. Încordare. Aplaude. Succes.



moare în sală, apoi liniște încordată și, timp de două ore, trei discuri ce se schimbă automat, proiectează pe micul ecran filmul în culori văzut și de noi până nu demult. Succes și aplauze. La terminarea demonstrației, în premieră, se explică asistenței caracteristicile ingeniosului aparat; este un fel de pick-up normal care, în locul brațului cu ac de safir, folosește o sursă de lumină laser de putere mică și un explorator electro-optic ce parcurge șanțurile discului fără contact direct, eliminându-se astfel uzarea discului. Raza laser urmărește striațiile discului din material plastic rezistent, citește semnale video și sunet-stereo și le transmite receptorului TV în culori. Un disc conține 40 minute de program, iar un album de 3 discuri costă un dolar și 99 de cenți. Pick-up-ul permite încărcarea a 9 discuri, făcând posibilă o proiectie pe durata a 6 ore. Instalația are posibilitatea de a reproduce discul din orice punct, cu viteză mare sau mică, înainte și înapoi, stop cadru sau cadru cu cadru.

24 ore mai târziu, rotativele marilor ziare și publicații au adus la cunoștința cititorilor invenția cea revoluționară, care

nu este nici film, nici disc, nici televiziune, ci o combinație ce le topește pe toate trei într-un spectacol de uz casnic. Pentru a doua oară în trei sferturi de veac, film și disc se regăsesc, de data asta pe coasta Pacificului, la umbra palmierilor cu aer poluat de zborul reactoarelor.

Războiul discurilor

Au trecut doi ani. Albeume cu discuri conținând filme de mare succes au luat drumul magazinelor. MCA Disco-Vision are în program să transpună multe din filmele turnate de Universal Pictures între anii 1930—1974, dintr-o filmotecă ce cuprinde peste 11.000 de titluri.

Între timp au apărut și alte brevete. Cel mai serios concurent este sistemul european VLP (Video Long Play), realizat de concernul olandez Phillips și comercializat peste ocean de North American Phillips Corp. Calitatea de redare a discului Phillips pare a fi superioară; în plus durata programului per disc a crescut de la 40 la 45 minute. Demonstrațiile făcute anul acesta la tirgul de toamnă de la Leipzig arată că balanța tinde să se incline în favoarea Phillips-ului. Cine va învinge? Greu de anticipat. Oricum războiul celor două discuri a început.

În loc de concluzii, cred că videodiscul este mai mult divertisment decât spectacol. Spectacolul de cinema trăiește în obscuritatea sălii și în respirația spectatorilor cufundați în tăcere. Sint de părere că arta cea mare, care emoționează și înnobilează spiritul, trebuie căutată la origini și în ambianța ei fundamentală. Cine iubește muzica lui Bach o poate audia desigur acasă, în halat și papuci, pe disc stereo HI-FI; dar fericit e cel ce poate, cu puțin efort, să meargă la Leipzig și să asculte orga de la Thomaskirche, în fața mormîntului lui Bach, pe care călătorul necunoscut așează întotdeauna cu pioșenie o floare. Acolo, muzica e mai mult decât sunet. Acolo, muzica înseamnă transfigurare.

Constantin PIVNICERU

Actorii
anului '74

Hârnicia unui

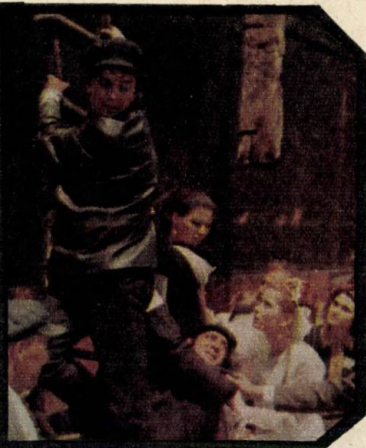


Draga e firescul nostru cel de toate zilele. E «senzaționalul obișnuitului» în măsura în care obișnuitul e în fimele noastre

încă surpriză, nu fapt curent de lucru. Când apare ea, ecranul se colorează, pinza capătă aroma perelor în pîrg de vară, fantoma literară începe să respire, devine trup reavăn de muiere aprigă ce urcă pe vaporul în flăcări să-i aducă bărbatului prînzul amînat. E vădana de miner ucis la Lupeni, pornită să-și facă singură dreptate dacă Dumnezeu și stăpînirea n-au vreme pentru asta. Dramatismul pigmentat de umor al «Exploziei» își datora succesul și ei, ajutoare de erou, ce părea că nu înțelege primejdia și în toiul luptei se înghesuia cu plăcinte. Dar ce sfidare arunca șa morții cu cocarda ei de nănașă, ce contract cu viața strecura în coșul cu d-ale gurii, și cu cît simț al realității redresa tensiunea unui eroism cam festiv, într-o imagine mai pămînteană, familiară, ca pe la noi, la Dunăre...

Tot ce intră pe mîna acestei actrițe-minune (și aproape n-a fost film realist românesc care să n-o distribuie) dospește adevăr concret, nu zeamă de intenție, devine carne și mirosenii, miez de viață, nu erzaț de idee. «Golgota» își ducea urcușul și pe umerii ei zdraveni de văduvă trudită, bătută de necazuri, dar dreaptă și gureșă ca pomul cu vrăbii. Talent, desigur. Arar țîșnește atîta har dintr-o ființă ce-l poartă simplu ca pe o doniță dimineața, deloc preocupată de a-l expune vecinilor ca să le facă inimă rea. Dar nu-i numai talentul de vină. «După 20 de ani de meserie n-am voie să greșesc» — își reproșează singură, fără trufii publicitare, simplu și cu năduf, cînd observă că nu și-a controlat destul gestul care poate deveni tic, că glasul i-a scăpat o notă anapoda. Reia de zece și de douăzeci de ori, dacă nu-i sună ei bine. Muncește ca un hamal — zic regizorii — n-are odihnă pînă n-a cizelat oftatul «spontan» de precupeață, cu grație de bijutier. Vasăzică eleganța ce salvează vulgaritatea neîntrecutelor ei personaje cu pitoresc balcanic nu-i doar bun simț popular ori stavila citadinului ce scrie versuri noaptea, cînd nu poate dormi. E uriașa șlefuială a meseriașului ce nu-și lasă mîna s-o ia

Un izvor
de talent.
O inteligență
productivă.
Un clocot
de energie,
pe nume
Draga Olteanu



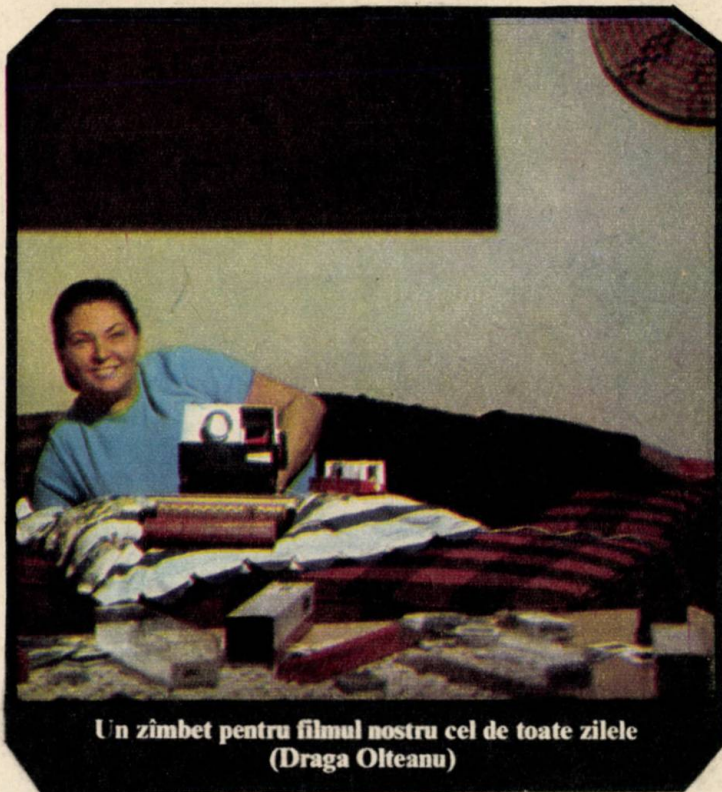
talent

razna pe căi bătătorite, să-i compromită ardoarea cu care creează tipuri viu colorate dar nu țipătoare, mustind de haz autentic, dar nu năclăite de sosul caricatural-revuistic atât de răspândit în faună.

Să fiu regizor nu i-aș mai da Chirițe. I-aș da Vitorii Lipan și personaje humuleștene. De aceea pe care surprinzătorul ei talent literar le-a reînsuflețit în paginile basmului lui Creangă, transformându-le în baladă și epopee tragicomice de sat românesc. E atât de îmbibată de tot ce e neaoș în grai și în spirit, în haz și necaz, în gest și vorbă «de acolo», din oricare regiune a țării, încât, ascultând-o într-o dimineață de toamnă citind apologia înțelepciunii populare ca-



Confruntare între două mari «puteri» (cu Eliza Petrăchescu în «Ilustrate cu flori de cimp»)



Un zîmbet pentru filmul nostru cel de toate zilele (Draga Olteanu)

**Talentul
nu cunoaște
roluri secundare
(«Astă seară
dansăm în familie»)**

re e «Capra cu trei iezi» — în viziunea ei proaspătă și plină de tilcuri — încăperea mirosea a gutui de aur din satul de sub Ceahlău. Sat în care actrița se întoarce an de an cu magnetofonul să-și mai asculte «vocile». Vorbele de miere amară și ambrozie moldovenească.

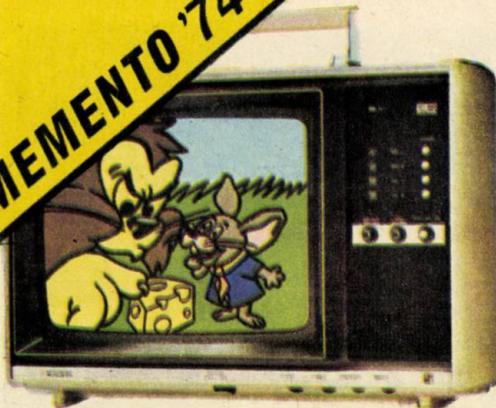
Nu-i numai harul. E și inteligența

ce-i dirijează izvorul. Hărnicia ce captează torentul, transformând-o într-o darnică revărsare de lumini pentru fiecare.

Vorba lui Anton Pann: «De la lume adunate, înapoi la lume date».

Alice MĂNOIU

MEMENTO '74



Serialele t.v. ale anului '74

Serialele, trecătoarele
și totuși
atît de statornicele noastre
iubiri săptămînale,
povești de-o seară,
întîmplări de-o seară,
eroi de-o seară...
O dragoste lungă de-o seară...
Dar numai de-o seară?

Minunatele povești cu „va urma“



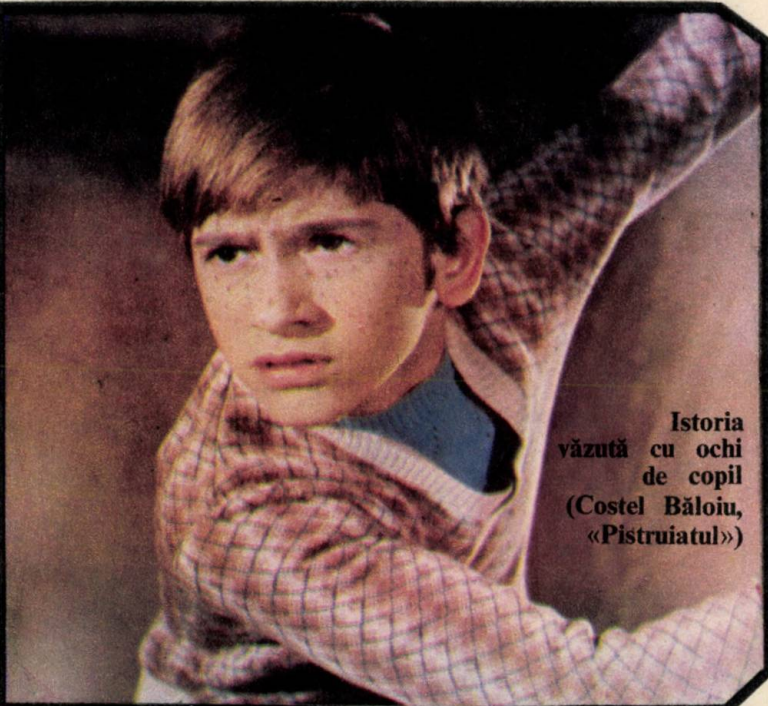
Un August în flăcări

Serial politic ce vorbește despre noi, despre ceea ce am făcut acum 30 de ani, într-un august fierbinte. Dinamismul serialului este acela al momentului evocat, bogăția epicului sugerează vîltoarea istoricilor evenimente.

Acum 30 de ani, într-un august fierbinte
(Cornel Coman, Clara Sebök și Cornel Patrichi)

Pistruiatul

Un copil participînd la evenimente politice și sociale de primă importanță. Iată o temă expresivă, care vrea să spună că, adesea, istoria «nevăzută», peisajul din spatele frontului, sînt tot atît de importante cît istoria ce rămîne consemnată în tratate.



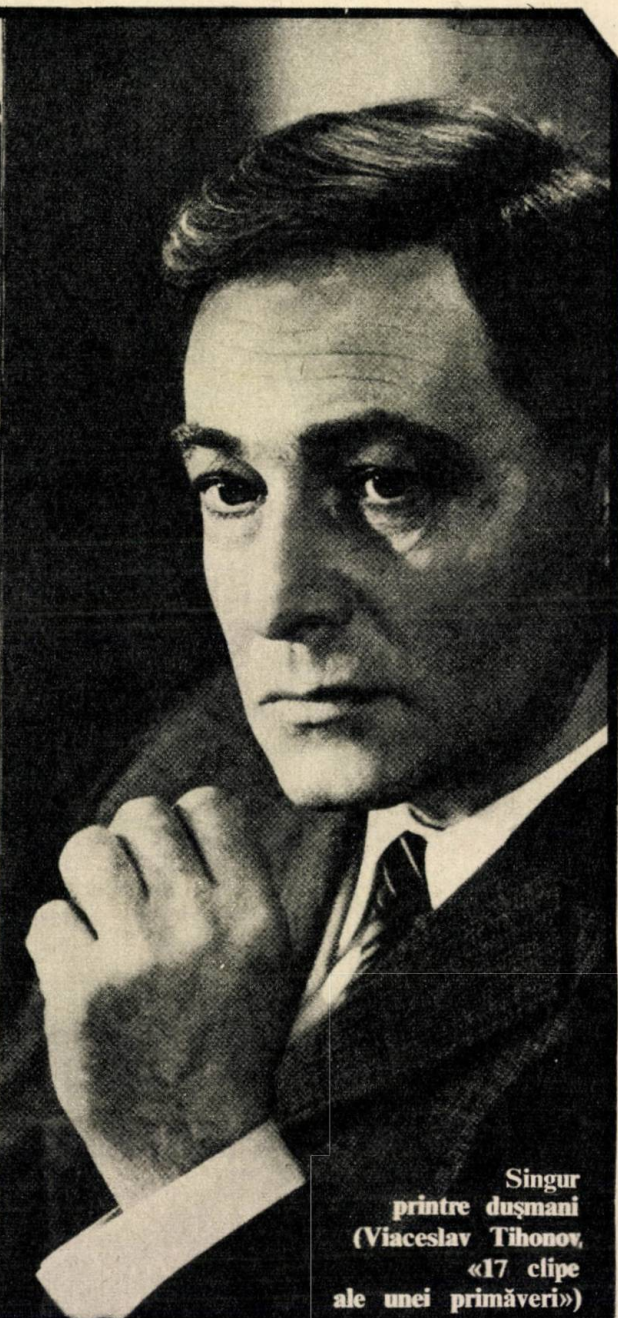
Istoria
văzută cu ochi
de copil
(Costel Băloiu,
«Pistruiatul»)



La vîrsta cînd totul se poate
(«Cireșarii»)

Cireșarii

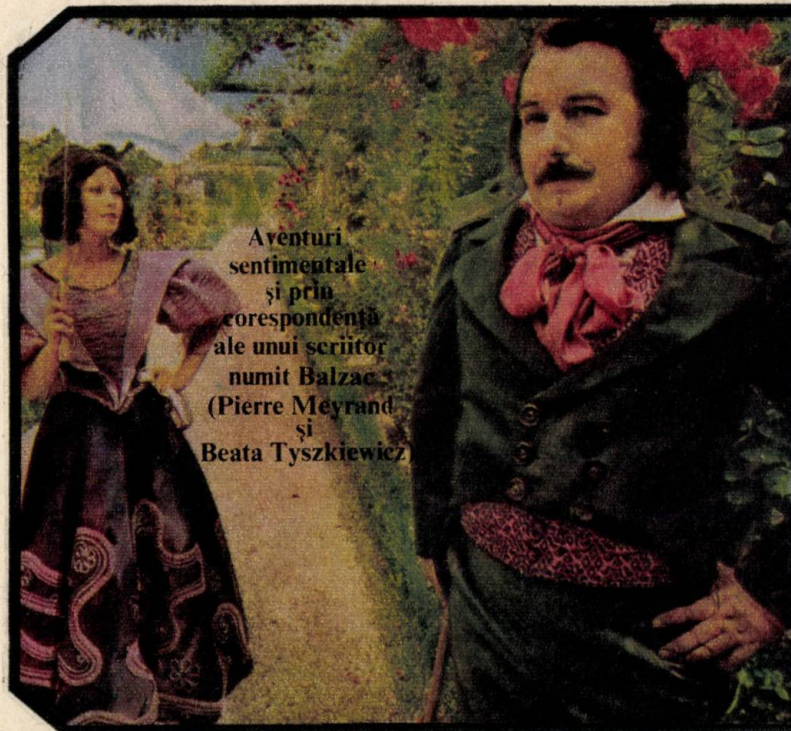
Ce pot face niște adolescenți atunci cînd iau la propriu expresia figurată care spune că «la vîrsta lor totul se poate»? Cît romantism și cît gust pentru aventură se ascund într-un suflet de licean? Două teme pe marginea cărora brodează un serial cu aer tineresc și cu accente lirice.



Singur
printre dușmani
(Viaceslav Tihonov,
«17 clipe
ale unei primăveri»)

17 clipe ale unei primăveri

Unul din cele mai bune seriale văzute la noi. Admirabilă demonstrație că nici un spectaculos (fie el al epicului sau al profesionalismului realizării) nu îl poate egala pe acela al ideilor, al combustiei spirituale. O succesiune de episoade care au arătat, convingător, că trebuie, că pot exista **seriale politice**.



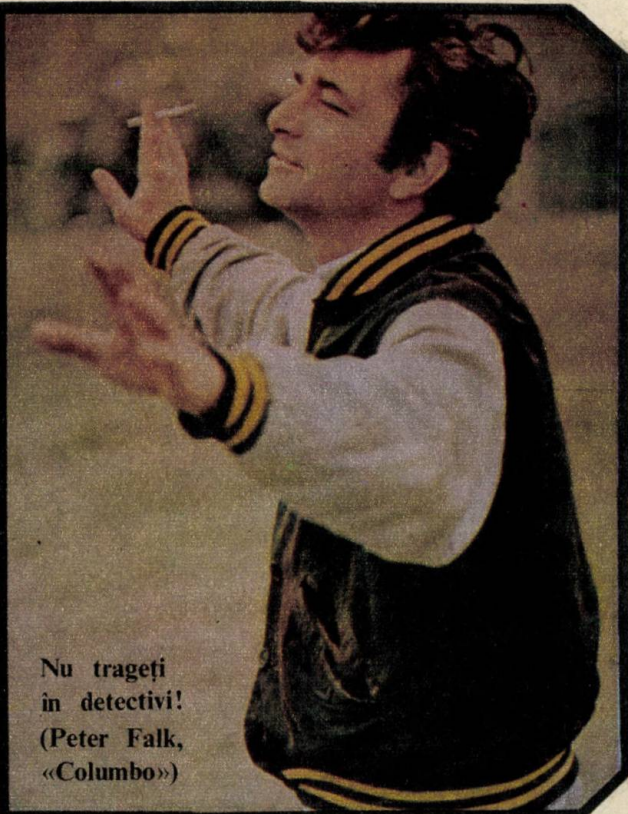
Aventuri
sentimentale
și prin
correspondență
ale unui scriitor
numit Balzac
(Pierre Meyrand
și
Beata Tyszkiewicz)

Marea dragoste a lui Balzac

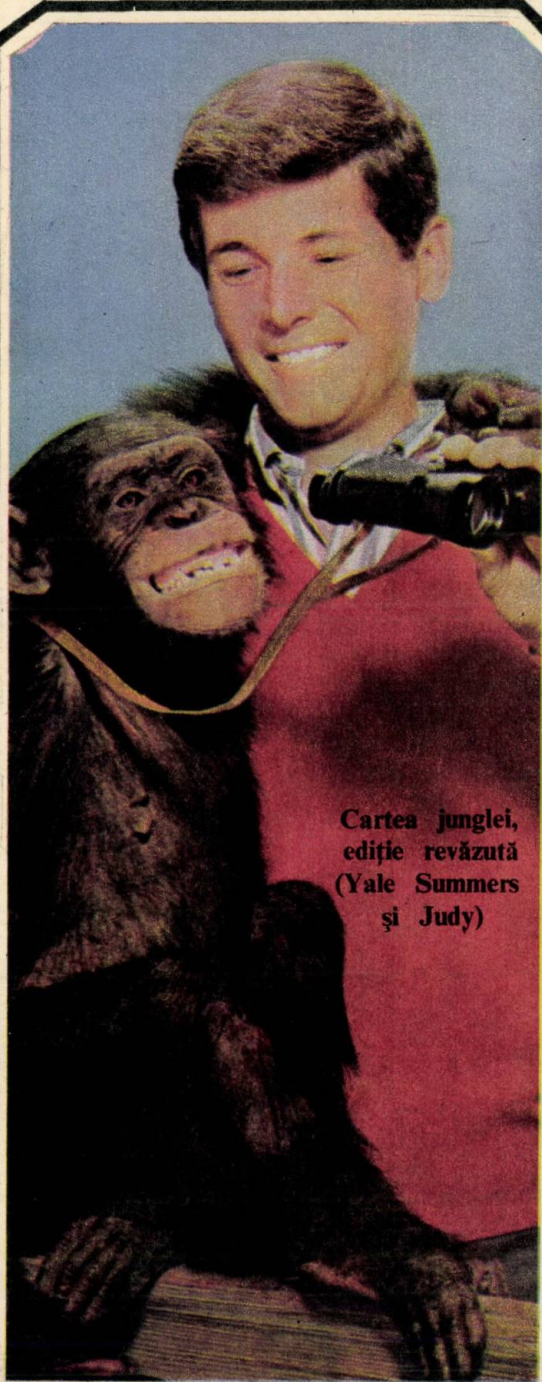
Prea puțin din Balzac scriitorul, un pic cam mult din Balzac mondenul, sentimentalul, îndrăgostit mereu și fără scăpare. Dacă lucrurile vor fi stat așa, normal e să te întrebi când Dumnezeu mai și scria? Pentru că a scris. Mult. Și bine. De admirat însă reușita reconstituire a unui Paris din secolul 19, ca și interpretarea plină de farmec a actriței poloneze Beata Tyszkiewicz.

Columbo

Semnificativ succes de public. Un «mit» pe dos. Un trenzi șifonat, o țigară simplă, poate chiar proastă, în colțul gurii, o nevastă acasă, ceva stângăcie în gesturi și mișcări, ceva nehotărâre... Cine nu are câte ceva din toate acestea sau toate la un loc? Cine n-ar putea spune, în fața unor asemenea aparențe, parafrazînd, «Columbo c'est moi!»?



Nu trageți
în detectivi!
(Peter Falk,
«Columbo»)



Cartea junglei,
ediție revăzută
(Yale Summers
și Judy)

Daktari

Lumea animalelor seamănă, pe ici, pe colo, cu lumea oamenilor. Ca organizare, ca drame, ca bucurii. Lucruri știute — pare a zice serialul — dar pe care nu strică să ni le reamintim din când în când. Cu un zîmbet pe buze, firește.

Madigan

Demonstrație liniștită, molcomă: cine nu are bătrîni să-și cumpere. Serial «polițist» pentru sufletele mai blînde care tresar nervoase cînd răsună o împușcătură, dar care sînt fericite cînd văd un «bătrîn» cu păr alb plecînd, plecînd agale după ce a rezolvat o problemă de pistoale doar cu o vorbă înțeleaptă și dojenitoare.

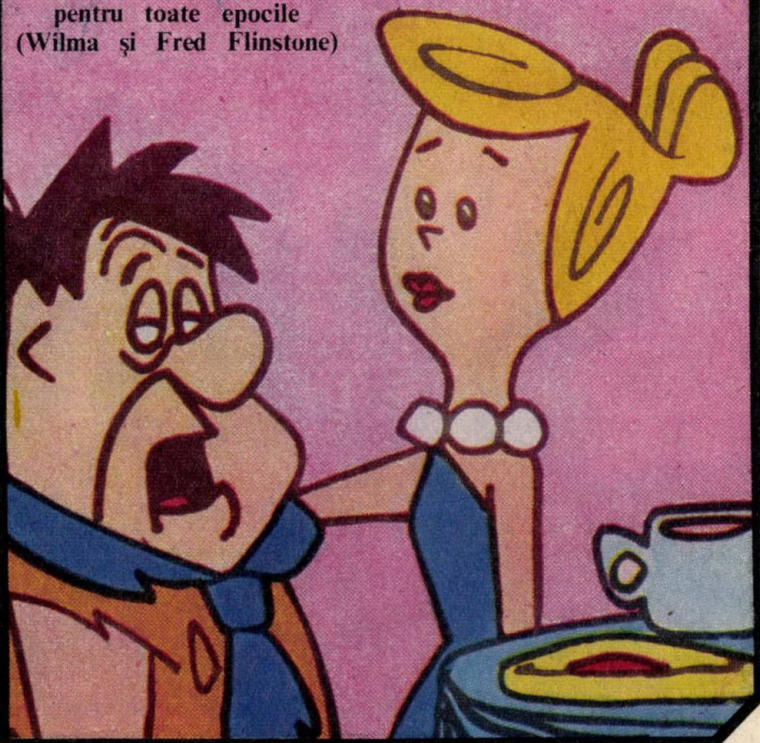


Fără gloanțe și pistoale, dar cu părul alb
(Richard Widmark, «Madigan»)

Aventuri în epoca de piatră

Mult haz obținut cu mijloace necrezut de simple. Serialul acesta își are «mecanica» sa, una singură și mereu aceeași, infailibilă: aventuri de toate zilele, de acasă sau din tramvai, de la birou sau de pe stradă, plasate în decor anacronic. Tehnică eficientă de a stârni zîmbete destinate, detașate.

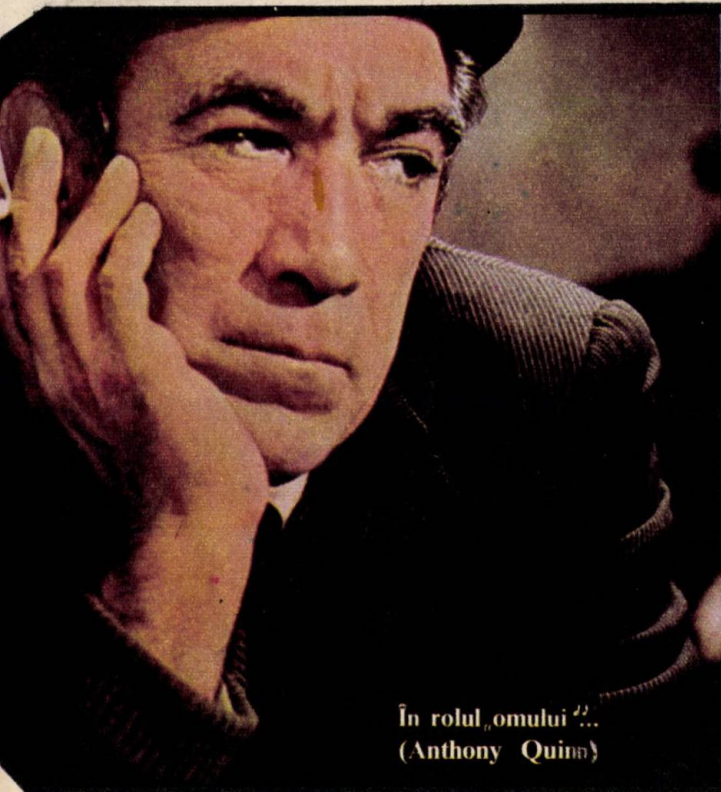
Năravuri casnice
pentru toate epocile
(Wilma și Fred Flinstone)



Omul și orașul

Povești cinstite, cu morală simplă, din care se vede că un primar nu are numai probleme administrative de rezolvat. El trebuie să fie și un fel de «pater» grijuliu al orașului. Anthony Quinn, în rolul «omului», aduce o undă de căldură. Bătăile unei inimi sînt mai impresionante decît bătăile cu pumnii.

În rolul «omului»...
(Anthony Quinn)



Oamenii cei blinzi din vestul sălbatic
(Lorne Greene, Dan Blocker și Michael London în «Bonanza»)

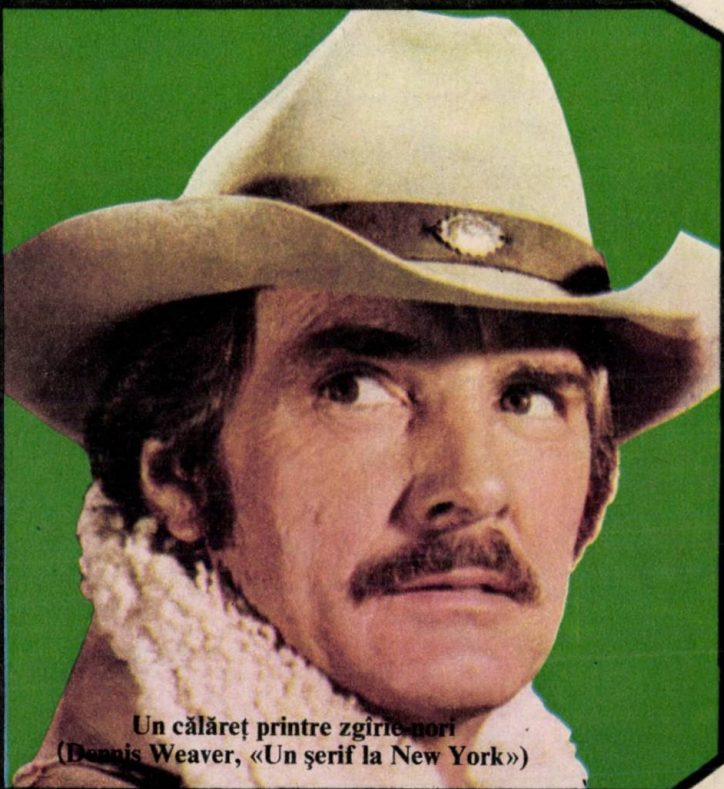


Bonanza

«Clike de viață» din istoria unei familii din «west». Curios însă, nu e vorba de niște westernuri. Mai mult decît o contribuție la tradiționala mitologie a «saloon»-ului, episoadele serialului acesta reprezintă o încercare de a-mănușire a «ideii de west». Nu interesează aici cît de repede poate scoate pistolul omul nostru, ci cum simte și gîndește el.

Un șerif la New-York

Serial care, pe o schemă «polițistă» clasică, se vrea ușor ironic la adresa, la adresa cui? Poate a ideii că «omul sfințește locul» ar fi o prejudecată. Sau poate a ideii de «vezi-ți, omule, de treaba ta», atunci cînd omul e făcut evident pentru treaba aceea și nu pentru alta.



Un călăreț printre zgîrie-nori
(Dennis Weaver, «Un șerif la New York»)

Ce vrăji a mai făcut nevasta mea?

Tipic serial popular. Umor direct, la îndemîna oricui, aluzii nevinovate și banale, așa, ca la un pahar de bere, la tot ce poate fi pomenit în materie de «dificultăți» în viața conjugală. Farmecul amuzamentului decent. Educația sentimentală în secolul XX.

Tanța (aici fără Costel) la americani
(Elisabeth Montgomery, «Ce vrăji a mai făcut nevasta mea?»)



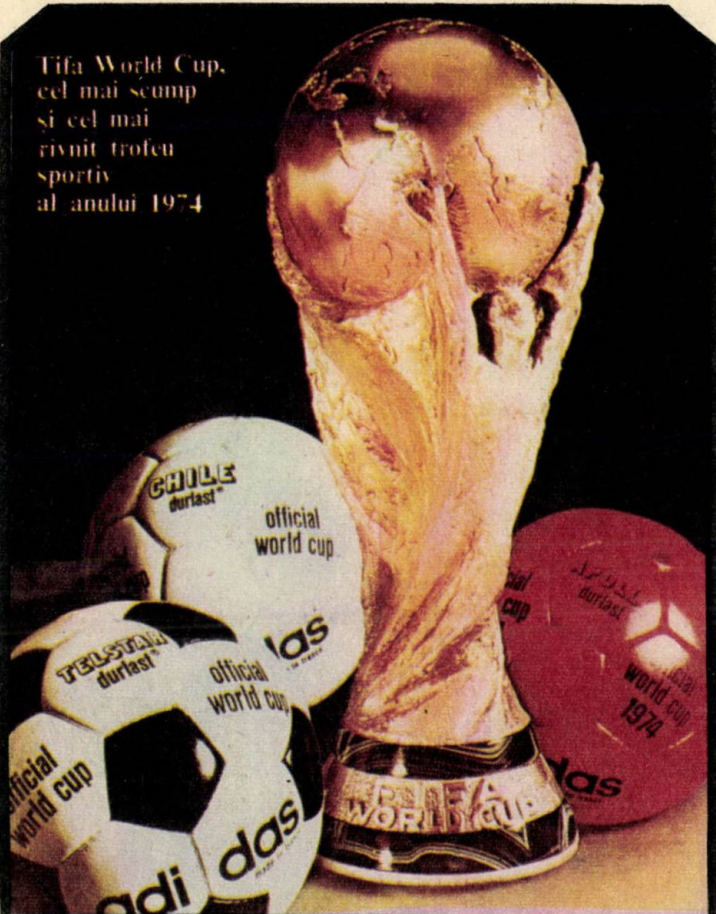
Educația sentimentală

Inspirată, fidelă (în ce privește mersul ideilor) transpunere a aceluia roman de Flaubert care spune cel puțin aceste două lucruri tulburătoare: că, în anume condiții, dragostea este, în felul ei, o chestiune de politică (a sufletului, firește), și că, tot în anume condiții, politica este o chestiune ce poate juca un rol important într-o poveste de dragoste.

Lumea bună nu e chiar atît de bună
(Françoise Fabian, «Educația sentimentală»)



Tifa World Cup,
cel mai scump
și cel mai
rivnit trofeu
sportiv
al anului 1974



Tifa World Cup: 36 cm înălțime și 5 kg de aur masiv de
18 carate, modelat de sculptorul italian Silvio Gazzaniga.
Valoarea: 20 000 de dolari



«Cine nu aleargă
90 de minute con-
tinuu, ca un atlet
pe 1500 metri,
cine nu sare ca
un jucător de
baschet sub coș, cine nu fuge
sub 12,4 secunde pe sută, nu
prea mai are ce căuta pe marile
stadioane ale lumii» — DIDI.

Nici un eveniment sportiv nu
stirnește un interes mai mare
decît campionatul mondial de
fotbal. Nici chiar Jocurile O-
limpice! Ba mulți afirmă chiar
că fotbalul a încetat să mai fie
numai un sport. A devenit o
problemă socială. Nici detrac-
torii lui, nici cei pe care sportul
ii lasă în genere indiferenți, nu
pot nega că fotbalul se bucură
astăzi de o popularitate care
sfidează orice comparație.

Weltmeisterschaft

● 13 februarie. Cu patru luni
înaintea începerii turneului fi-
nal, o atmosferă de veselie fără
precedent domină străzile capi-
talei iugoslave după calificarea
«plavilor» (albaștri): 1—0 cu
Spania. Un formidabil con-
cert de clacsoane, punctat de
petarde, salută victoria fotba-
liștilor iugoslavi, o mare masă
de oameni manifestându-și
bucuria cu drapele și pancarte
pe principalele artere ale ora-
șului. La ora 23, circulația este
complet paralizată în piața cen-
trală a Belgradului și zecile de

Fața nevăzută a telesportului

O lume cu ochii pe o minge

În dimineața primului meci,
în magazine
nu se mai găsea
nici un televizor

mii de suporteri fericiți se în-
torc în casele lor numai cînd
se anunță că, la miezul nopții,
televiziunea va retransmite în-
registrarea meciului. Președin-
tele Tito transmite o telegramă
de felicitare echipei naționale.

● Antrenorul echipei iberice,
Ladislau Kubala, care în tine-
rețe a jucat sub culorile a trei

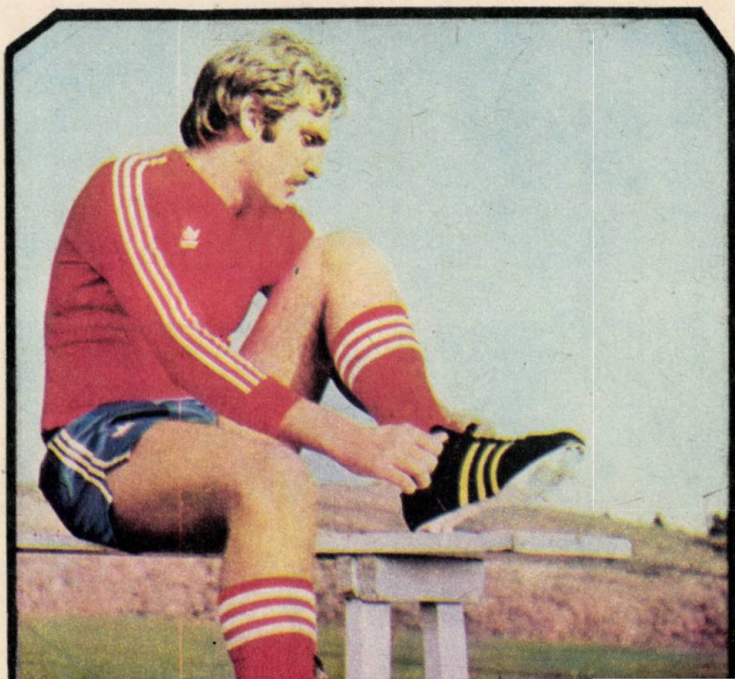
reprezentative — Ungaria, Cehoslovacia și Spania — de fiecare dată debutând într-o zi de 13, a preluat cu trei ani în urmă conducerea tehnică a formației spaniole la 13 august. Acum echipa sa este învinsă în ziua de 13 februarie printr-un gol marcat de adversari în minutul 13!

● Recordul realizat de portarul mexican Antonio Carbajal, care a participat la 5 ediții ale turneului final (ultima evoluție la 19 iulie 1966, la Londra, în meciul Mexic-Uruguay, când avea 37 de ani) nu poate fi depășit. Alți patru jucători, care au participat la 4 ediții și anume: Pelé, Djalma Santos, Uwe Seeler și Schnellinger, nu mai sînt prezenți în echipele lor naționale.

● Echipa Australiei, formată din englezi, germani, iugoslavi, unguri, scoțieni și un singur australian (!), sosește în R.F.G. fără portarul Jim Fraser care a rămas acasă fiindcă nu a găsit pe cineva care să-i îngrijească cîinele în timpul absenței sale!!!

● 11 iunie. Cu două zile înainte de meciul inaugural, președintele F.I.F.A. — englezul Stanley Rous (79 ani), omul care a dirijat fotbalul mondial timp de 13 ani, este înlocuit de brazilianul Jean Martin Faustin Godefroid Havelange (cunoscut pe scurt sub numele de Joao Havelange) — 58 de ani, de origine belgiană, de profesie avocat, director al unei mari companii de transporturi rutiere braziliene, polisportiv, ca înotător și jucător de polo a reprezentat Brazilia la Jocurile Olimpice din 1936 și 1952, din 1958 președinte al Confederației braziliene a sporturilor. Cîteva tinere gazde oferă flori membrilor Comitetului Executiv F.I.F.A. care și-a încheiat mandatul o dată cu Stanley Rous. Fostul președinte face la microfon o remarcă amară: «Flori pentru ei, o coroană mortuară pentru mine».

● 12 iunie. Componentii echipei R.D.G. dau «testul Cooper». Toți aleargă 3 000 metri în mai puțin de 12 minute! Antrenorul vest-german Helmut Schön apreciază: «Acești jucători pot alerga continuu două ore». Fotbaliștii chileni nu acordă interviuri decît contra unor tarife fixe: 50 dolari pentru presa scrisă, 100 dolari pentru



înainte de a intra în arena cu 80 000 spectatori văzuți și 400 000 000 de spectatori nevăzuți

Weltmeisterschaft '74? «Cel mai slab turneu final din cîte am văzut», a declarat Pele



radio, 250 dolari pentru TV. Cînd un ziarist l-a întrebat pe portarul Vallejos dacă îi este frică de Gerd Müller, acesta i-a arătat cele 10 degete ale mîinilor desfăcute într-un gest de parcă ar fi vrut să apere o minge. Explicația? Pentru a spune «da» sau «nu», deci pentru un singur cuvînt, 10 dolari.

● 13 iunie. Pentru a treia

**În timpul meciului Brazilia—Scoția,
indivizi fără respect pentru fotbal
au golit casa unei bănci braziliene.
Funcționarii de la ghișee
se uitau la televizor**



**Cel mai frumos «unsprezece» al campionatului mondial '74 de fotbal:
echipa Republicii Federale Germania înaintea marelui final cu
strălucita echipă a Olandei**

oară, consecutiv, meciul inaugural al «Cupei Mondiale» se termină la un scor alb: în 1966, la Londra, Anglia—Uruguay = 0—0; în 1970, la Ciudad de Mexico, U.R.S.S.—Mexic=0—0 și acum, la Frankfurt pe Main, Brazilia—Iugoslavia = 0—0.

● 14 iunie. Antrenorul vest-german Max Merkel declară: «Haiti va marca un gol în această grupă (n.n. cu Italia, Polonia și Argentina), cînd voi reuși eu să trag cu arcul în lună!». O zi mai târziu, haitianul Sanon deschide scorul în meciul cu Italia, driblîndu-l și pe celebrul Dino Zoff, care nu mai

primise un gol timp de 1 143 minute de joc!

● 15 iunie. În dimineața primului meci al echipei Poloniei, în magazinele din Varșovia nu se mai găsește nici un televizor!

● 18 iunie. 44 faulturi (!) și doar un singur avertisment dat de arbitrul olandez Van Gemert la meciul Brazilia—Scoția (0—0). Fragment din transmitia comentatorului postului TV Globo din Rio de Janeiro: «Linia de atac formată de Zagalo nu a putut marca nici un gol Iugoslaviei și Scoției. A lăsa pe tușă un jucător ca Edu este o crimă!». Gangsterii nu

respectă «templul sacru» al fotbalului. În timpul transmisiei TV a meciului, doi indivizi golesc casa Băncii din Santo-Andre (Brazilia), în timp ce toți funcționarii se uitau la televizor într-o cameră alăturată.

● 19 iunie. 45 000 suporteri olandezi (!) la meciul echipei lui Cruyff cu Suedia, disputat la Dortmund, oraș situat foarte aproape de frontiera cu Olanda.

● 22 iunie. După cea de a treia înfrîngere consecutivă (0—3 cu Brazilia, 14 goluri primite în 3 meciuri), antrenorul echipei Zairului, iugoslavul Vidinici, conchide: «Fotbaliștii

JOHAN
CRUYFF
hollande



Sport sau artă? Fotbal sau balet?
Aplauze pentru superstarul campionatului mondial, olandezul Cruyff

africani nu pot accepta jocul practicat aici. Este prea dur pentru ei, care s-au născut sub soare și consideră fotbalul drept un sport. Eu nu am dreptul să fac din ei niște gladiatori».

● În același timp cu disputele fotbalistice, un «mondial» culinar se dispută la cel mai înalt restaurant din Frankfurt (la 120 m înălțime, pe platforma superioară a turnului Henning). Bucătarii din cele 16 țări ale căror echipe (de fotbal) s-au calificat, prezintă specialități naționale. Titlul mondial revine

bucătarului din Zair, ale cărui preparate au fost cele mai solicitate.

● 23 iunie. La Stuttgart, după meciul Polonia—Italia (2—1), antrenorul «squadrei azzurra» — Feruccio Valcareggi, declară curajos: «Nu am nimic de reproșat jucătorilor. Sînt singurul responsabil pentru eliminarea echipei noastre».

● 24 iunie. Pelé, spectator, preocupat în principal de reclamă pentru firma Pepsi-Cola, spune: «Este cel mai slab turneu final din cîte am văzut.

Fiecare echipă se gîndește numai cum să se apere».

● 25 iunie. Echipa Scoției, eliminată dar neînvinsă în acest campionat mondial (caz unic în analele competiției) este primită cu aclamații pe aeroportul din Glasgow de peste 10 000 suporteri.

● 26 iunie. Președintele Braziliei, Ernesto Geisel, dispune închiderea tuturor ministerele și organismelor guvernamentale la ora 13 (ora locală), pentru ca la ora 15 toți funcționarii să poată urmări transmisia televizată a meciului Brazilia—R.D.G.

● 27 iunie, Gelsenkirchen. Cei 35 000 suporteri olandezi veniți la meciul Olanda—Argentina, fideli consumatori de bere, primesc felicitările localnicilor pentru... bună tinută!?

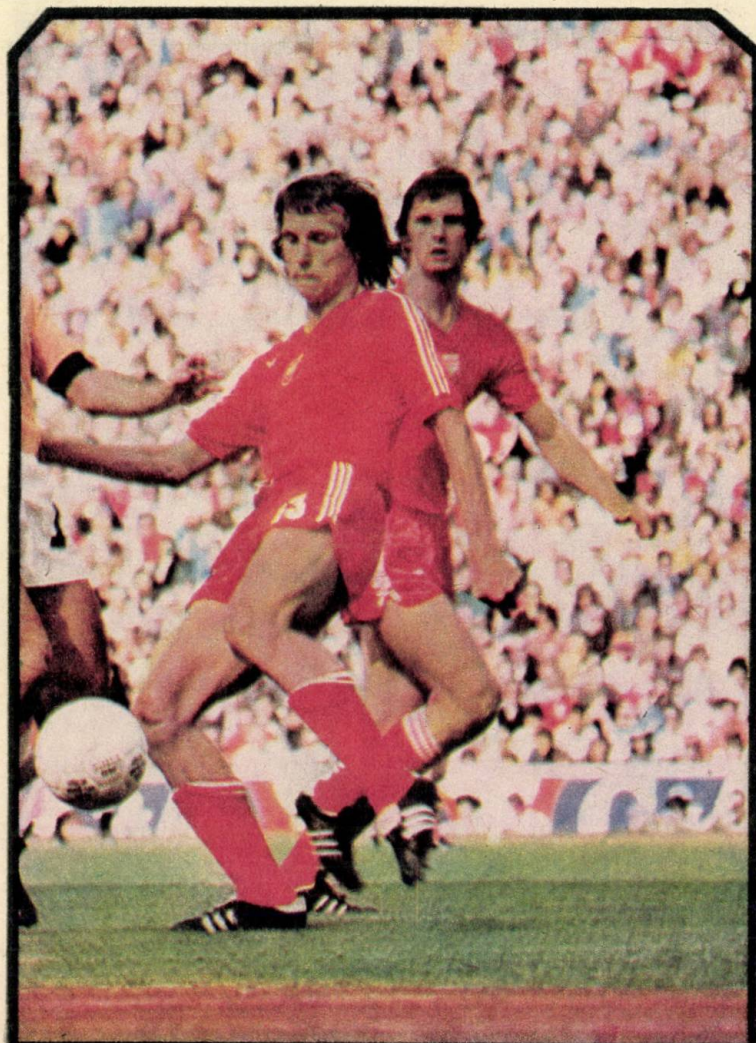
● 28 iunie. Arbitrul brazilian Armando Marques (polițist de profesie) este blamat de Comisia de arbitraj a campionatului pentru că nu a acordat un penalty la un fault comis asupra jucătorului vest-german Schwartzbeck în meciul R.F.G.—Iugoslavia (2—0). Se apreciază că această decizie provine din lupta de culise Rous-Havelange, încă neîncheiată.

● Cel mai vîrstnic jucător din acest turneu final: Tarcisio Burgnich (Italia) — 35 ani; cel mai tînăr: Martin Hoffman (R.D.G.) — 18 ani. O curioasă coincidență: cei mai tineri jucători ai competiției (Hoffmann, iugoslavul Petrovici și polonezul Kapka) au purtat tricoul cu numărul 20.

● 7 iulie. Arbitrul finalei este John Taylor (Anglia) — 44 de ani, măcelar la Wolverhampton, cel mai înalt «cavaler al fluierului» (1,92 m) din acest turneu.

● Comitetul de organizare al Weltmeisterschaft-ului a coordonat activitatea a 9 000 de oameni (!) care au contribuit, mai mult sau mai puțin, la buna desfășurare a turneului final.

● 8 iulie. Pe aeroportul și pe străzile din Amsterdam, învinșii din finală au fost onorați ca niște campioni de 100 000 oameni, care au știut să primească înfrîngerea fără supărare.



Marea revelație a campionatului, echipa Poloniei, cu Kasperczak în chip de virtuoz

Cristian ȚOPESCU

**ACTORII
ȘI
AMINTIRILE
LOR**



„Filmul filmărilor mele”

**Atenție, motor! O comandă
care trebuie să-l găsească pe actor
la cea mai înaltă
temperatură sufletească**



În foarte multe scri-sori am fost întrebată cu ce colegi actori am jucat mai mult, cu care aş dori să mai joc. Cu riscul

de a vă decepționa, vă voi răspunde: «**cu toți**». Nu știu cum se face, dar toți au fost actori foarte buni, colegi foarte simpatici. Fiecare, desigur, în felul lui.

Sînt unii care s-au dus pentru totdeauna, actori de la care am învățat nu atît cum să joc, ci cum să-mi ascult partenerul în scenă, cum să-mi dozez forțele pentru a rezista pînă la capăt; printre ei se numără Maximilian, Ramadan și Vraca. Cu o glumă aruncată în culise, «nenea Gicu» a reușit să-mi gonească toate temerile pe cînd jucam cu el în «Fintina Blanduziei». Nu pot să uit sfaturile pe care mi le-a dat telefonîndu-mi din oră în oră, el fiind director la teatrul unde jucam, eu trebuind să intru brusc într-o seară în rolul Cleopatrei de Shakespeare, rol pe care îl pregătisem de luni de zile, dar pe care încă nu-l jucasem în fața publicului. Nu știu dacă eram tocmai genul de actriță pe care el s-o prețuia cel mai mult, dar e sigur că am descoperit multe taine ale scenei jucînd alături de el. Iar ca om, pe George Vraca, l-am descoperit de-a lungul anilor, prietenos, simplu, uneori chiar copilăros.

Meseria de actriță?
Cumplit de grea!
Cumplit de frumoasă!
— Tii minte, Marga?
— Tii minte, Florin?
(Anița, marchiza «Haiducilor»)



ACTORII ȘI AMINTIRILE LOR

Pot oare să-l uit pe C. Ramadan, pe nea Costache cum îi spuneam noi, actor de mare expresivitate și forță, dar care avea emoții la spectacole ca un începător? La ultimul său spectacol, jucat împreună la TV, emoțiile i-au fost fatale. Căci așa e meseria asta, cumplit de frumoasă și cumplit de grea. Pui la bătaie totul: nervi, simțire, sănătate, uneori chiar și fericirea personală, dacă ești un artist adevărat. Dacă nu...

Interesante în meseria asta, nu sînt numai întîlnirile cu personajele interpretate, ci mai ales cele cu oamenii: colegi, actori, și vă voi spune de ce.

Aceste întîlniri ale noastre par într-un fel banale. Nu e deloc așa. În acele clipe minunate de trăire (cînd ele se realizează, desigur), actorul este într-o stare specială de disponibilitate, de deschidere sufletească la cea mai înaltă temperatură aș zice, clipă unică în care l-ar putea răni și atingerea unui fluture. Momentele acelea atît de deosebite și care seamănă pe undeva cu entuziasmul, chiar dacă e efemer, ne apropie pentru totdeauna, într-un fel unic, original, de neuitat.

Poate că am luat-o razna, vînd să vă explic ceea ce simțim noi actorii, dar asta vă va ajuta să înțelegeți de ce simpatiile care ne leagă sînt atît de neașteptate, deosebirile de caracter, de vîrstă, de sensibilitate, topindu-se toate în lumina crudă, aspră a reflectoarelor.

De aceea le sînt recunoscătoare filmului și televiziunii, pentru că mi-au prilejuit întîlnirea nu numai cu colegi de meserie, ci mai ales cu oameni cu care poate altfel nu m-aș fi întîlnit niciodată.

În teatru, am bucuria să joc nu numai cu actori foarte buni, ci cu oameni foarte buni: George Constantin, Ștefan Iordache, Ion Dichiseanu, Emil Hossu, Mircea Albulescu, Nucu Păunescu, Sandu Stîclaru. Și lista nu se închide aici.

Cu unii dintre ei m-am întîlnit și în filmele pe care le-am jucat; cu alții, o spun cu regret, încă nu. Oare noi, actorii care am filmat în «Haiducii» atîția ani la rînd, nu ne-am simțit apropiați, ca făcînd parte dintr-o familie? Eu cred că da. Sau cei care am fost împreună la bine și la greu la seriile «Urmărirea» și «Un august în flăcări»? Spunea odată cineva că echipa de filmare trăiește atît cît se lucrează la film și se risipește și moare cînd filmul e gata. Așa este, dar nouă ne rămîn, după despărțire, toate amintirile comune, bune și rele, zilele cu truda lor, tot ce am zămislit acolo sau am încercat să zămislăm. Nouă ne rămîne filmul filmărilor noastre, ceea ce e foarte mult.

Chiar după ani de zile, întîmplările reînvie și atunci, întîlnindu-ne, evocăm cavalcadele periculoase, bătăile haiducești cu flinte, cum ar face-o doi bătrîni lupi de mare, vorbind despre un taifun din care s-au salvat în Marea Caraibelor. — Ții minte, Margo? Da' tu ții minte, Petruț, Jimmy, Florin, Toma? — și ne bucurăm că ne revedem...

Ori de cîte ori mă întîlnesc cu Marin Moraru... — Ce mai faci, Toșculiță?, face el. E o poveste cu

o toșculiță pe care eu o pierdeam și o găseam mereu în timpul filmărilor.

Sau, cum aș putea să uit veșnicul și atît de hazliul duel Caragiu-Jean Constantin, în care ultimul poza benevol în victimă persecutată spre hazul tuturor? Sau certurile în goana călare cu Șaptecai (Piersic)? Îmi suduia calul că nu-l depășește pe al lui, în galop, neștiind că mi se dăduse un trapaș care nu-și schimba pasul nici dacă îl omorai? Cîte și mai cîte! Numai George Constantin, pașă calm la toate exploziile din jur, mai potolea grupul haiducilor. Dar, vai, curajosul și calmul George se temea să nu fie urcat pe cal. Și apoi sprintăra și ochioasa Elena Gurgulescu, țigăncușa lui Parpanghel, ce acitrită bună și ce rar folosită! Mă gîndesc la fel și la Olga Iordache, plină de expresie și forță, la Elisabeta Jar, chip interesant, joc modern, oare de ce au jucat atît de puțin?

Doamne, ce bătaie a fost între Elisabeta Jar și mine în «Haiducii» (la cererea regizorului, desigur) și cum tremuram de frică lovind-o de podea, să nu-i sparg cumva de-a binelea capul.

Și ceilalți parteneri... Cristian



Sînt recunoscătoare filmului. El mi-a prilejuit întîlnirea cu actori cu care, altfel, n-aș fi jucat niciodată («Facerea lumii»)

Maurer, actor la Teatrul german din Sibiu, neîmpăcatul meu dușman din seriialele tv. Regizor, poet, actor și, peste toate, teribil de serios în muncă... Sau Vasilica Tastaman, cu care nu aș putea să mă cert, oricâte năzbîtii mi-ar face. Biata de ea, ce palme a încasat de la mine în «Urmărirea!» Dar mi-amintesc că nu s-a plîns deloc, se temea doar să nu piardă spectacolul în care juca în seara aceea.

Repetînd într-o piesă italiană la tv., m-am reîntîlnit cu Matei Alexandru cu care mai jucasem în filmul «Facerea lumii». Actor de mare căldură, capabil de compoziții neașteptate și variate, ca regizor e teribil de neînduplecat. Nu iartă neseriozitatea...

M-am bucurat mult, de asemeni s-o am parteneră pe Mihaela Dumbravă, o fată încîntătoare și o actriță foarte bună.

Ar mai fi încă mulți actori și actrițe pe care i-am întîlnit, dar nu pot să-i pomenesc pe toți. Am speranța că voi mai juca și cu Florin Scărlătescu și cu Nineta Gusti și cu Constantin Brezeanu. Merită cu toții roluri pe măsura talentului lor. Și sper să le aibă.

Marga BARBU



Muncă, nervi, sănătate, timp liber, pui totul la bătaie, chiar dacă e «doar un rol secundar» («Ultimul cartuș»)



Odată filmul terminat, nouă, actorilor, ne rămîn amintirile, filmul filmărilor noastre («Tatăl risipitor»)

ACTORII ȘI AMINTIRILE LOR



„Da, ochii sînt ecranul sufletului”

Oare
pot numi «amintiri»
sutele de sentimente, imagini, senzații
cu care
mi s-a umplut între timp sufletul?

Încă n-am ajuns la vîrsta la care să-mi scriu memoriile. Amintirile mele sînt nesigure, tocmai pentru că îmi sînt foarte prezente. N-am ce să fac, sînt contemporan cu mine! Încă. Așa că, nimic din tot ce am să spun nu are și nu poate avea pretenția unei amintiri. Sînt doar niște imagini pe care le păstrez în memorie și nici nu știu cîte din ele vor deveni cu timpul amintiri, acele amintiri de luat în seamă și de comunicat și altora...

Vedeți, eu m-am născut actor, indiferent dacă această afirmație a deranjat sau deranjează pe cineva, actor, așa cum cail se nasc cai, așa cum copacii se nasc copaci, pentru că eu consider că artistul este o specie, ca oricare alta, pe care natura

a făurit-o și de care oamenii nu se mai pot lipsi. S-ar strica echilibrul. Toată lumea își închipuie că memoria unui actor este făcută să înregistreze ce-a scris altul. Or nu este chiar așa. Memoria unui actor (artist) are un caracter mai cu seamă afectiv. Un artist (actor) reține ce nu vede toată lumea. Memoria lui înregistrează nimicuri de ne-luat în seamă pentru alții, dar care pentru el, actorul (artistul), înseamnă totul. Pentru un artist, o privire, un zîmbet, o întindere de mînă sau o neatenție voită înseamnă cu mult mai mult decît un cuvînt... Cum aș putea să pierd din memorie scena aceea, nu mai știu exact în ce zi petrecută, în care mă aflu pe platou într-o mulțime de oameni, iar regizorul Jean Georgescu, uitîndu-se de jur-împrejur, a spus: «De ochii ăștia am nevoie!» E adevărat, nu Jean Georgescu avea nevoie de ei, ci personajul pe care urma să-l joc și acea privire a fost începutul meu în film și-l datorez nu ochilor mei, ci «ochiului» lui Jean Georgescu. Și pentru că vorbim despre ochi, nu pot să nu-mi amintesc lecția de actorie pe care Lucian Bratu mi-a dat-o într-o bună zi, cu blîndețe, ca un cîntec la ureche: «Ochii sînt ecranul sufletului»... Și lecția asta s-a așezat la baza profesiei mele.

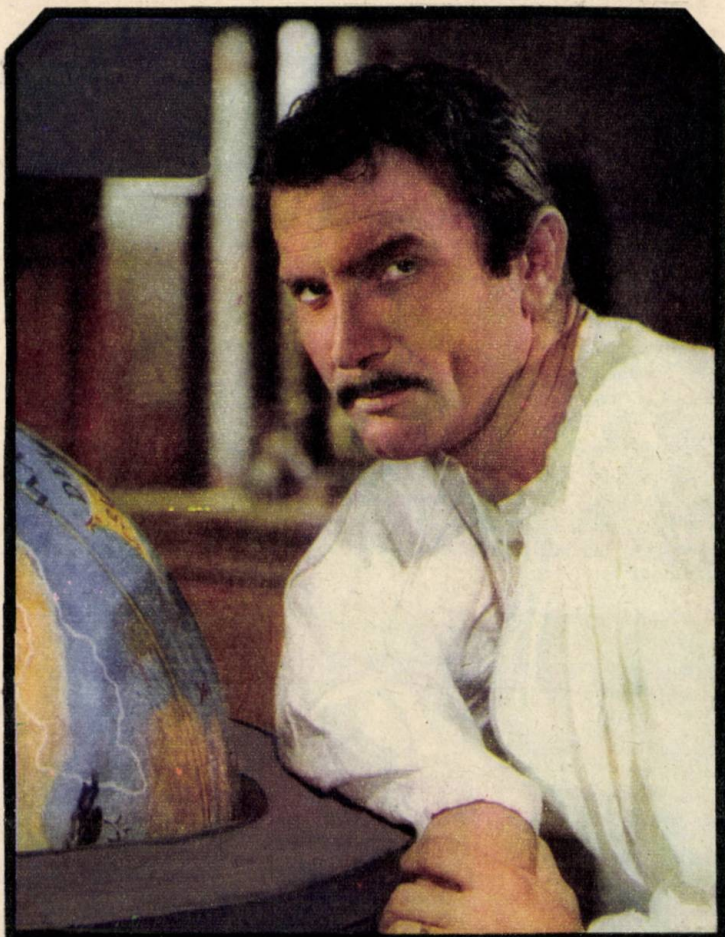
Cînd eram foarte tînăr, voiam



Ciprian, primul copil pe care mi l-am permis în film

să-l imit pe George Vraca. Ca glas numai. N-am știut niciodată că eu, cel numit la facultatea de teatru din Iași, Emanoil Vrăcută, am să ajung față în față cu maestrul George Vraca. Și iată-mă la filmul «Tudor» tremurînd de emoție că trebuia să-i dau replica. Îl cunoscusem de mai multă vreme, dar atunci fiind în fața lui, el George Vraca, eu Emanoil Petruț, vă mărturisesc, tremuram. Ca un mare artist și îndrumător în ale actoriei, mi-a simțit emoția și mi-a spus pe un ton care m-a intimidat și mai tare: «Dragă Petruț, nu uita că aici eu sînt Brîncoveanu și tu ești Tudor!» La care, evident, nu dînsul, ci eu m-am inclinat...

Amintiri. Amintirile niciodată nu pot fi foarte vesele. Ele se leagă întotdeauna de ceva îndepărtat, de ceva care a trecut, iar ceea ce a trecut nu este vesel. Dar aș minți dacă nu v-aș spune că am și amintiri vesele. E adevărat că s-ar fi putut întîmpla să nu mai fie nici vesele și nici amintiri. Eu sînt un om cu picioarele pe pămînt. Dar mi s-a întîmplat să fiu și cu capul pe pămînt. Într-un antrenament am căzut de pe cal exact în cap. Din întîlnirea capului meu cu pămîntul s-a dovedit că pămîntul e mai tare. Dar n-am renunțat pentru asta, nici la pămînt, nici la cap și nici la cal. Și vă asigur, animalele cele mai dragi din



Pe atunci haiduceam în «Haiducii»...



Niciodată n-am să mai stau în pauză, cu potcapul

lume mi-au rămas tot caii. Nu din vina lor, noi nu ne înțelegem cîteodată cu ei. Sau: minăstirea de maici. Mă găseam în mijlocul ei, în rasa de călugăr, cu barbă, mustăți și plete și potcapul cuvenit. Pauză de filmare. Mă odihneam sub chipul părintelui nu mai știu cum îl chema, și nu mică mi-a fost mirarea văzînd niște maici venind către mine cu dorința evidentă de a-mi săruta mîna. Mi-ă fost foarte greu să le lămuresc că eu sînt actorul care joacă un rol de preot și să le conving să-mi lase ele mîna să le-o sărut. De atunci am jucat multe roluri de preot, toți moldoveni, și simt că minăstirile Moldovei mă așteaptă, dar niciodată de-acum încolo, în pauzele de filmare, nu am să mă mai las cu barbă și mustăți, potcap și anterior...

De cele mai multe ori, cascadorii sînt partenerii noştri cei mai de preţ. Nu pentru că ei fac ceea ce ar trebui să facem noi, ci pentru că ei trebuie să joace forţa eroilor noştri. Pe timpul cînd haiduceam, aveam de jucat o scenă în care trebuia să lovesc cu piciorul un turc. Din greşeala mea şi din vina terenului, turcul, care era un cascador, s-a ales cu o falcă ruptă. Nu acelaşi lucru s-ar fi întimplat dacă eu aş fi fost turcul şi el haiducul. Un cascador ştie să lovească...

Filmam la «De bună voie şi nesilit de nimeni». O scenă în care trebuia să rîd, să rîd în hohote. Şi-am rîs. Am rîs aproape o zi întreagă. Aparatul plutea deasupra mea, foarte aproape, şi mă

urmărea. Eu rîdeam. Vă daţi seama că într-o zi întreagă un hohot de rîs are toate şansele să se transforme într-un hohot de plîns. Dar eu am rezistat şi am rîs pînă la capăt. Cînd am văzut filmul, rîsul meu era văzut de pe un virf de deal, eu eram ca o furnică, dar ce e drept, hohotele mele se auzeau bine, foarte bine, cu mult mai bine decît ştiam eu că am rîs atunci la filmare. Tehnică cinematografică...

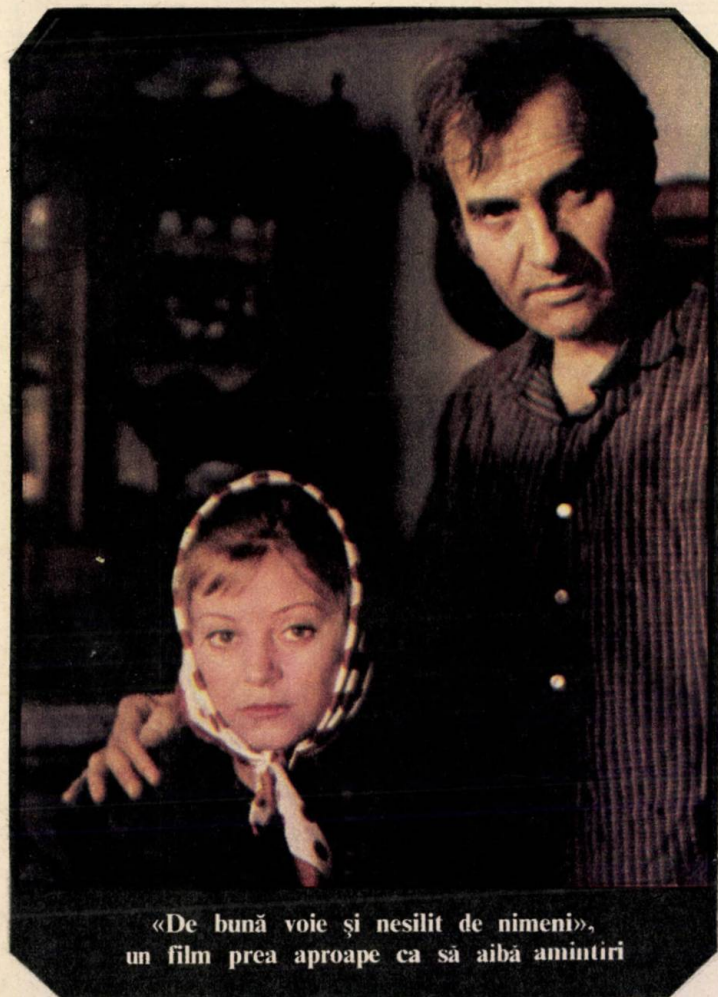
Trebuie să ştiţi că un actor se fereşte să aibă de-a face în filme cu un copil sau un ciine, pentru că întotdeauna, oricît de mare ar fi artistul, atenţia spectatorului este acaparată de copil — dacă e copil, de ciine, dacă e ciine. Ştiam asta şi m-am ferit

şi eu cît am putut. De la «Alarmă în munţi» încoace am renunţat la cîini şi singurul copil pe care mi l-am îngăduit a fost Ciprian Porumbescu. Mare mi-a fost mirarea, deci, cînd însăşi atenţia mea într-o scenă destul de dramatică a filmului a fost furată de un mînz. Vasăzică nu numai cîinii şi nu numai copiii...

Şi iată şi o farsă pe care mi-a jucat-o memoria: nu ştiu la ce film, ştiu că era o premieră, eu eram îmbrăcat în costum de gală, plin de entuziasmul reuşitei filmului. La ieşire mă întîmpină un om. Îmi spune bună seara, îmi spune cum îl cheamă şi mă întreabă dacă îmi mai aduc aminte de el. Nu am încotro şi-i mărturisesc că nu. La care el îmi aminteşte că este acela care, în film, ieşea cu pîine şi sare în faţa domnitorului. Nu mi-a mai rămas decît să-l rog să mă ierte că n-am şi eu la mine pîine şi sare...

Amintiri..... Faptele, oamenii cu care am lucrat, cu care mi-am împărţit zilele lungi de filmare, zilele făcute noapte şi nopţile făcute zi înseamnă, fiecare în parte, o amintire. Gesturi, priviri, glasuri, expresii... Glasul maestrului Calboreanu, sculat în zori de zi pentru filmare; oboseala de pe faţa maestrului Ciobotăraşu, la sfîrşitul zilei de filmare; expresia nevinovată din ochii partenerului care trebuia să mă lovească cu ură, expresia aceea care nu este încă a personajului, ci a lui «cutare», prietenul meu; nemulţumirea mea pentru scene pe care aş fi dorit să le fac o dată, sau dimpotrivă bucuria, împărtăşită sau nu de spectatori, pentru ceea ce mi-a reuşit; golul care-ţi rămîne după fiecare film încheiat, golul care seamănă cu acela al despărţirii de familie, toate aceste senzaţii, sentimente, impresii pe care sufletul meu le păstrează într-o cutie numită memorie, dar care nu ştiu dacă se pot numi amintiri. Poate vor deveni cu timpul. Deocamdată cred că ele sînt eu. Şi le cînt în mine ca pe un poem nescris.

Emanoil PETRUT



«De bună voie şi nesilit de nimeni»,
un film prea aproape ca să aibă amintiri



Cine- aștii și cărțile lor

**David
Niven**

«Învață să-ți ascuți
partenerul!»
(îi spunea
Chaplin)

**Anthony
Quinn**

«Ce fel de nătărău
mai e și ăsta?»
(îi spunea
de Mille)

**Jean
Renoir**

«Arta, dragul meu,
nu e meserie»
(îi spunea
Auguste Renoir)



Cineăștii
și
cărțile lor

David Niven

O constelație de comedii, drame și melodrame îl plasează pe David Niven printre actorii cei mai reprezentativi ai generației sale

Ultimul său succes:
un succes de scriitor.
Titlul cărții din care
reproducem câteva fragmente:
«Luna e un balon»

Luna e un balon

Într-o seară, Lubitsch a adus acasă o copie a filmului «A opta nevastă a lui Barbă Albastă» și, după cină, a proiectat-o pentru toți prietenii pe care-i invitasese la el. M-am tot frământat cât a durat proiecția dar, după aceea, cind cu toții — cu o singură excepție — și-au manifestat entuziasmul și m-au lăudat, m-am liniștit. Fairbanks și soția lui, Sylvia, Merle Oberon și Astaire-ii, Paulette Godard și Frederick Lonsdale îmi tot făceau complimente, care de care cu mai multă convingere. Un singur oaspete nu scotea o vorbă. În cele din urmă, nu i-am mai suportat tăcerea și l-am întrebat:

— Ce părere aveți **dumneavoastră**, d-le Chaplin?

Răspunsul lui a fost cel mai avizat sfat care se poate da unui debutant în profesia noastră:

— Te comporți ca majoritatea actorilor... Te mulțumești să aștepti să-ți vină rindul ca să-i

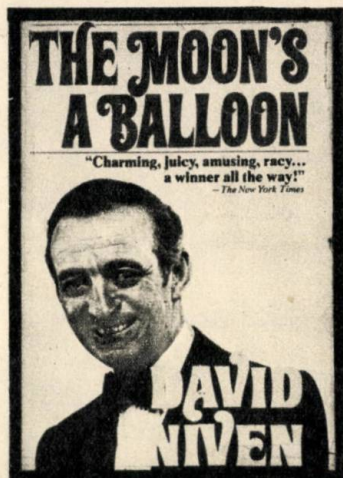
Ocolul lumii în 80 de rolyuri

Scotian de origină, născut în 1909 dintr-o familie de militari, devine ofițer în armata Majestății Sale pe care o părăsește curind pentru meseria de jurnalist. N-apucă să-și verifice vocația și pleacă în lume în calitate de comis-voiajor, călătorește mult făcînd reclamă whisky-ului scotian și așa ajunge la Hollywood, unde se stabilește. Bricolează în mica lume a figuranților pînă obține mici rolyuri de militari britanici în filme ca «Șarja cavaleriei ușoare» (regia Michael Curtiz) ori «Prizonierul din Zenda» (1937). John Ford îi încredințează primul rol mai important în «4 oameni și o rugăciune», care-l va face remarcat de Samuel Goldwyn. Celebru producător îi va oferi rolul lui Edgar, nefericitul sot al romanticei Cathy din «La răscruce de vînturi» — marele succes comercial al lui William Wyler, care-i va aduce actorului britanic celebritatea.

În timpul celui de al doilea război mondial se întoarce în Anglia, unde luptă în armata britanică realizînd și o serie de filme patriotice ca «Primul în foc» (alături de Leslie Howard) și «Drum înainte» (în regia lui Reed). După război, revine la Hollywood și-și reia cariera internațională cu un film intitulat «Chestiune de viață și de moarte».

Absent multă vreme de pe ecranele noastre, David Niven reapare în super-spectacolul «Ocolul pămîntului în 80 de zile» sau în ecranizarea lui Preminger după best-seller-ul Françoisei Sagan, «Bonjour, tristețe». De curînd, l-am revăzut în «Tunurile din Navarone» — tot în rol de ofițer.

Umorul său discret, sobrietatea jocului foarte englezesc l-au impus și în filme ca «Mese separate» (regia Delbert Mann), care-i aduce Oscarul, în «Luna era albastră» de Otto Preminger sau în «Pantera roz» (1963).



dai drumul cu replica. **Învată să-ți ascuți partenerul!**

În toamna lui 1936, eram îndrăgostit de o GBS (de la *great big star*, adică o foarte mare stea — n.t.). Ea avea un contract de o săptămână la New York ca să facă reclamă pentru ultimul ei tip de mașină, așa că urma să ne întâlnim acolo, la sfârșitul acelei săptămâni. Marea stea era formidabil de frumoasă și avea și spirit de aventurieră.

— Hai să nu mai luăm avionul înapoi. Mai bine ne urcăm într-un vagon de dormit pînă la Detroit și de acolo cumpărăm un Ford și continuăm cu mașina.

Zis și făcut. Ea a cumpărat mașina, eu am condus și, prima noapte, am petrecut-o împreună la Chicago. Steaua și-a deghi-zat bine cunoscuta-i înfățișare cu ajutorul unei peruci negre și al unor ochelari întunecați, dîndu-se drept d-na Thompson. În holul hotelului n-a recunoscut-o nimeni. Deși nu era de presupus că cineva m-ar fi putut recunoaște pe mine, am intrat și eu în joc și m-am dat drept d-nul Thompson. Recepționarul i-a întins marei stele o telegramă.

— Pentru dvs., doamnă Thompson.



**Și gentlemen-ii
se împușcă,
nu-i așa?**

Eram nedumerit. «Ce-o fi?», am întrebat-o.

— I-am promis lui Jock Lawrence că îl voi ține la curent tot timpul unde sînt, pentru cazul că au nevoie urgent de mine la studio.

Și a deschis telegrama.

Spune-i lui Niven să-l sune urgent pe Goldwyn. Jock

— Las-o moartă — a hotărît steaua. O să-l suni mîine. Acum e prea tîrziu.

Așa că ne-am dus la culcare. A doua zi, seara, ajunsese în Iowa. La hotel, recepționarul i-a înmînat iar o telegramă.

Spune-i lui Niven să mă sune urgent în seara asta. Goldwyn.

Am hotărît să nu stricăm farmecul idilei, deși noua semnătură mă făcea să înțeleg că ar fi fost cazul să telefonez.

În North Plate, Nebraska, textul era mai tăios:

Întreabă-l pe Niven ce are de gînd. Să sune diseară sau niciodată. Goldwyn.

Am continuat să străbătem fericiți șoselele, în ciuda telegramelor care sunau din ce în ce mai imperativ la fiecare oprire. Ultima, primită la Grand Canyon, a fost cît se poate de neplăcută:

Spune-i lui Niven că e concediat. Goldwyn.

Steaua era plămădită din pulbere de stele. «E imposibil, nu poate să facă asta. Și, oricum, are mare nevoie de mine pentru două filme noi. O să-l sunăm cînd ajungem în California, nici un moment mai devreme».

Eram în așa măsură vrăjit de marea stea, încît am izbutit să mă mai și înveselesc în zilele următoare. Doar în clipa cînd am trecut de New Mexico și am început drumul noaptea, prin deșert, m-am întristat iar. În cele din urmă, cele 10 zile de călătorie au luat sfîrșit și am ajuns la hotelul Californiei. Din Needles, de la un motel, l-am sunat cu mare teamă pe Goldwyn.

— Știi ce-ai făcut, nătăreule? — a urlat el. O să stai la răcoare pe puțin o sută treizeci și cinci de ani! Ai auzit vreodată ce pedeapsă ia unul care răpește

o femeie în scopuri imorale? Ești la pămînt... Ți-o spun eu... Ești un...

Vocea lui era mai pițigăiată ca de obicei. Steaua, care ședea rezemată în coate de cealaltă parte a mesei, mi-a tras receptorul din mînă.

— Sam, iubitoare, — a ciripit ea — am petrecut fantastic, așa că nu te supăra pe David... O să-ți explic eu totul mîine, cînd o să ajungem acasă. Apoi mi-a făcut semn să ies afară și ea știe ce i-a mai spus. Cînd m-am întors, mai tîrziu, a mai adăugat doar atît: Sam e un amor. Un adevărat amor. Totul e O.K., ai fost reprimat.

Goldwyn mă chemase ca să joc rolul Edgar din «La răscruce de vînturi», rol care poate fi socotit drept un «coșmar» al actorilor. Urma ca Laurence Olivier să preia rolul Heathcliff și Merle Oberon pe cel al Cathy-ei. I-am replicat lui Goldwyn că e cel mai urît și dificil rol pentru un actor și l-am rugat să nu mi-l dea.

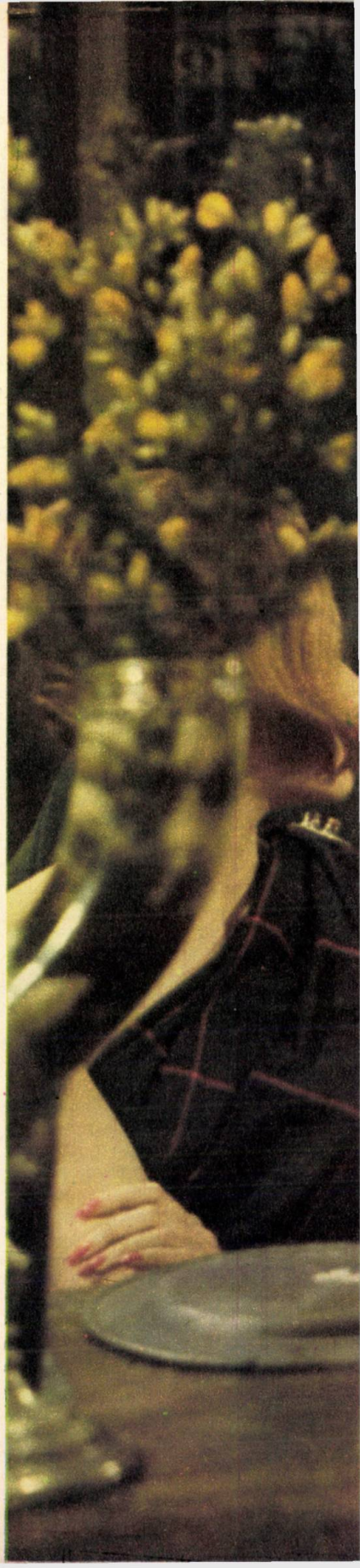
— O să ai parte în schimb de cel mai bun regizor. El o să-ți ușureze treaba.

— Cine-i?

— Willie Wyler.

Nu puteam să-mi permit asta, dar dorința mea cea mai vie în acel moment era să fiu suspendat. Într-atît mă handicapa combinația asta de Edgar și Wyler.

Conform contractului, dacă un actor refuză un rol, nu poate să zică nimic cînd, la sfîrșitul săptămîinii, nu încasează nici un ban. În practică însă, lucrurile nu se limitează la atît; actorul nu rămîne pe tușe doar în perioada cît durează turnările unui film — vreo 4 luni cînd e vorba de un film important — ci rămîne și în continuare; căci producătorul are dreptul — ca să-l penalizeze — să-l mai suspende pe cîteva luni. Apoi se mai pot adăuga cîte șase luni, tocmai bine pînă expiră contractul. Au existat și cazuri, în anumite studiouri cu practici necinstite, în care li s-a oferit deliberat unor actori roluri pe care aceștia nu puteau în nici un caz să le accep-





În timpul supeului,
o telegramă:
«Spune-i lui Niven
că e concediat.
Goldwyn »

Coșmarul carierii lui: rolul Edgar din «La răscruce de vânturi»

te; în așa fel că actorul se trezea că a lucrat doar 7 ani în decurs de 15, cit durase contractul lui. Olivia de Havilland a combătut această rea credință și a dat în judecată studioul. După ce Olivia a câștigat procesul la curtea supremă, s-a hotărât ca actorilor să nu li se plătească salariul pe perioada când refuzau un rol, dar imediat după ce se termina filmul respectiv, studioul era obligat să-i distribuie într-un alt film. Ar trebui ca noi toți, care lucrăm în industria de film, s-o binecuvântăm pe Olivia. E drept că în ce o privește pe ea, după acest incident, a găsit cu greu de lucru la Hollywood.

Goldwyn nu-mi oferea rolul din rea credință și-i venea greu să priceapă reticențele mele.

...Eram suspendat de câteva săptămâni când, într-o bună zi, Wyler m-a sunat la telefon:

— Hai să cinăm împreună diseară, la Dave Chasen.

La aperitive, m-a întrebat:

— Spune-mi adevărul, de ce nu vrei să joci Edgar?

— Fiindcă e un rol imposibil, i-am răspuns.

— Nu e, știi bine asta, și ești unul din puținii actori care pot să-l facă mai bun decât e.

Era o apreciere mult mai grea decât mi se cuvenea mie, cu minima mea experiență, și încă din partea unui regizor de categorie grea ca Wyler.

— Mai e ceva la mijloc, nu-i așa? a întrebat Willie.

— Sincer, Willie, țin la tine. Îmi place să lucrez cu tine, dar mi-a fost teribil de greu când am jucat pentru tine în «Dods-worth». Nu-mi vine s-o iau de la capăt. E cumplit să lucreze

omul cu tine...

Willie a ris.

— M-am schimbat. Vino și ia-ți rolul în primire. E un rol mare... O să fie un film mare și am să-ți dau posibilitatea să faci un rol remarcabil.

Firește, m-am muiat.

— O.K., cu o singură condiție: în seara dinaintea începerii filmărilor, venim iar aici să cinăm împreună ca să-ți amintesc că te-ai schimbat și că nu mai ești un afurisit...

Am comunicat la studio a doua zi că accept rolul, am făcut probele de costum și mi-am reînnoțat cunoștința cu Olivier, care sosise în acea dimineață din Anglia. Larry și-a făcut apa-

riția la braț cu o superbă și diafană creatură, Vivien Leigh.

Viv sosise în calitate de însoțitoare a lui Larry, dar în mai puțin de o săptămână de la acea zi l-a întâlnit pe David O. Selznick, a făcut probe și, în ciuda furioaselor mutre pe care le arborau toate marile stele feminine consacrate din Hollywood, a câpătat rolul Scarlett O'Hara din «Pe aripile vântului».

Willie Wyler s-a ținut de cuvânt și, în seara dinaintea începerii filmărilor, ne-am întâlnit la Chasen și am jucat și o partidă de ping-pong. După cină, în timp ce ne luam rămas bun, Willie mi-a zis rîzînd: «Nu-ți face griji, o să fie plăcut... Nu mai sînt

Și mai presus de orice: mustața și papionul («Anii imposibili»)



afurisit)...

A doua zi se filma în deplasare, la San Fernando Valley. Goldwyn pusese să se reconstruiască dunele răscrucii între vânturi la San Fernando și totul semăna grozav cu peisajul din Yorkshire. În primul cadru urma să apar conducând o brișcă cu doi cai și avînd-o pe Merle, care-și luase chipul Cathy-ei, alături de mine. În clipa cînd opream brișca la punctul marcat, începea și dialogul. Wyler se afla pe carul cu aparatele, la aproape 15 m înălțime. După cîteva repetiții pentru oprirea brișcăi, s-a filmat prima dublă. Caii s-au oprit la fix.

— *Cathy*: «Vino înăuntru, Ed-

gar, să bei un ceai.»

— *Edgar*: «Imediat, după ce bag caii în grajd.»

— *Wyler*: **Opriti!** Joacă natural, simplu, David. Cred că știi că nu filmăm o comedie.»

De vreo 40 de ori am oprit blestemații ăia de cai. În fine, Wyler a spus:

— Bine, dacă atîta ești în stare, cred că o să ne oprim la prima dublă.

— Willie, am zis eu, ții minte ce-am discutat aseară la Chasen?

— Ihi, țin minte. Și ce-i cu asta?

— Ai rămas totuși un mare afurisit, nu-i așa?

— Da. Și o să fiu timp de

14 săptămîni!

Wyler nu cruța pe nimeni. Fetele nu izbuteau să se stăpînească și izbucneau adeseori în plîns. Pînă și Olivier era scos din minți. Chiar și el, cel mai talentat și reputat dintre actori, era pus să repete de 20—30 de ori o scenă lungă, fără să i se dea nici o indicație specială. Odată n-a mai rezistat și l-a apostrofat pe Wyler:

— Uite, Willie, am făcut asta de 30 de ori și de fiecare dată altfel. **Spune-mi doar atît, ce vrei și cum vrei s-o faci!**

Wyler s-a uitat lung la el și a răspuns:

— Să... Să o faci mai bine!

Unii îi spun rigoare militară, alții îi zic umor britanic
(«Înainte de venirea iernii»)



Cineăștii
și
cărțile lor

Anthony Quinn

În primul nostru dicționar cinematografic, apărut anul acesta în editura «Meridiane», Anthony Quinn este lapidar caracterizat: «Consacrarea definitivă: Zampano din «La strada». Rolurile sale ulterioare (Ulise, Van Gogh, Zorba grecul, etc.) evidențiază predilecția lui Quinn pentru personaje clădite pe o structură sensibilă, primitivă, o umanitate aspră, senzuală.

Actor de mare forță expresivă». Forță expresivă care i-a adus de două ori premiul Oscar — în 1952 pentru «Viva Zapata» de Elia Kazan și în 1956 pentru rolul pictorului Gauguin în «Van Gogh» de Vincente Minnelli. Cartea sa de memorii, «Păcatul original», nu a scăpat nici ea de uriașul succes cu care este primită orice activitate a lui Anthony Quinn.

Păcatul orig



Mi-am schimbat cămașa și m-am grăbit să ajung la studiourile Paramount. Anticamera oficiului

de angajare era înțesată.

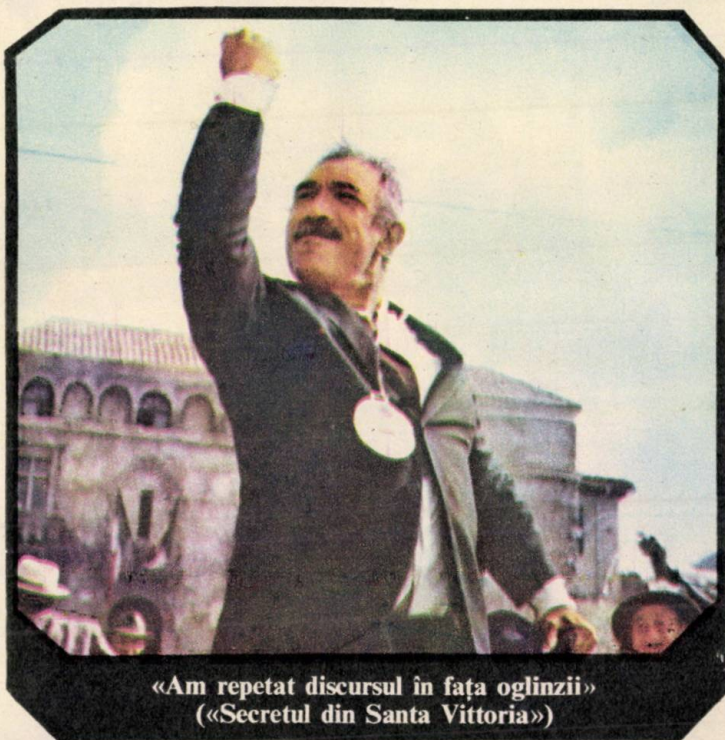
— Vreți să-i spuneți, vă rog, d-lui Joe Egley că am venit? — i-am spus funcționarei de la ghișeu.

— Pe cine să anunț?

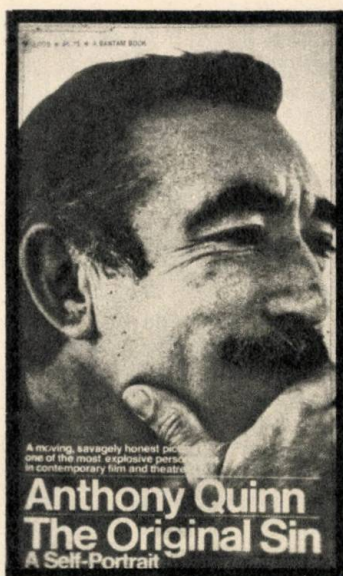
— Spuneți-i că a sosit Anthony Quinn. Și i-am întins câteva fotografii pe care le căram într-una cu mine — erau fotografii de scenă, de prin teatrele pe unde jucasem. Spuneți-i că dl. Cecil B. de Mille vrea să mă vadă — am adăugat, apoi.

Fata a apărut surprinsă, dar s-a sculat. După un timp s-a întors și mi-a comunicat că dl. Egley mă așteaptă. Egley era un bărbat înalt, jovial, cu o inimă de aur. Era însă ușor bîlbîit.

— Ce-i cu povestea asta, cu de Mille care vrea să te vadă?



«Am repetat discursul în fața oglinzii»
(«Secretul din Santa Vittoria»)



inar

—Păi, am priceput că se caută un tânăr indian. Eu sînt ăla și solicit rolul.

—Adică cum, ești indian?

—Sînt cheyenne.

—Băiete, te-am văzut în piesa aia; erai foarte bun, dar nu mi-ai lăsat deloc impresia că ești cheyenne.

—Să știți, d-le Egley, că vorbesc curent cheyenna — am zis eu refuzînd să mă dau bătut.

—Spune ceva — a zis el. Spune ceva în cheyennă.

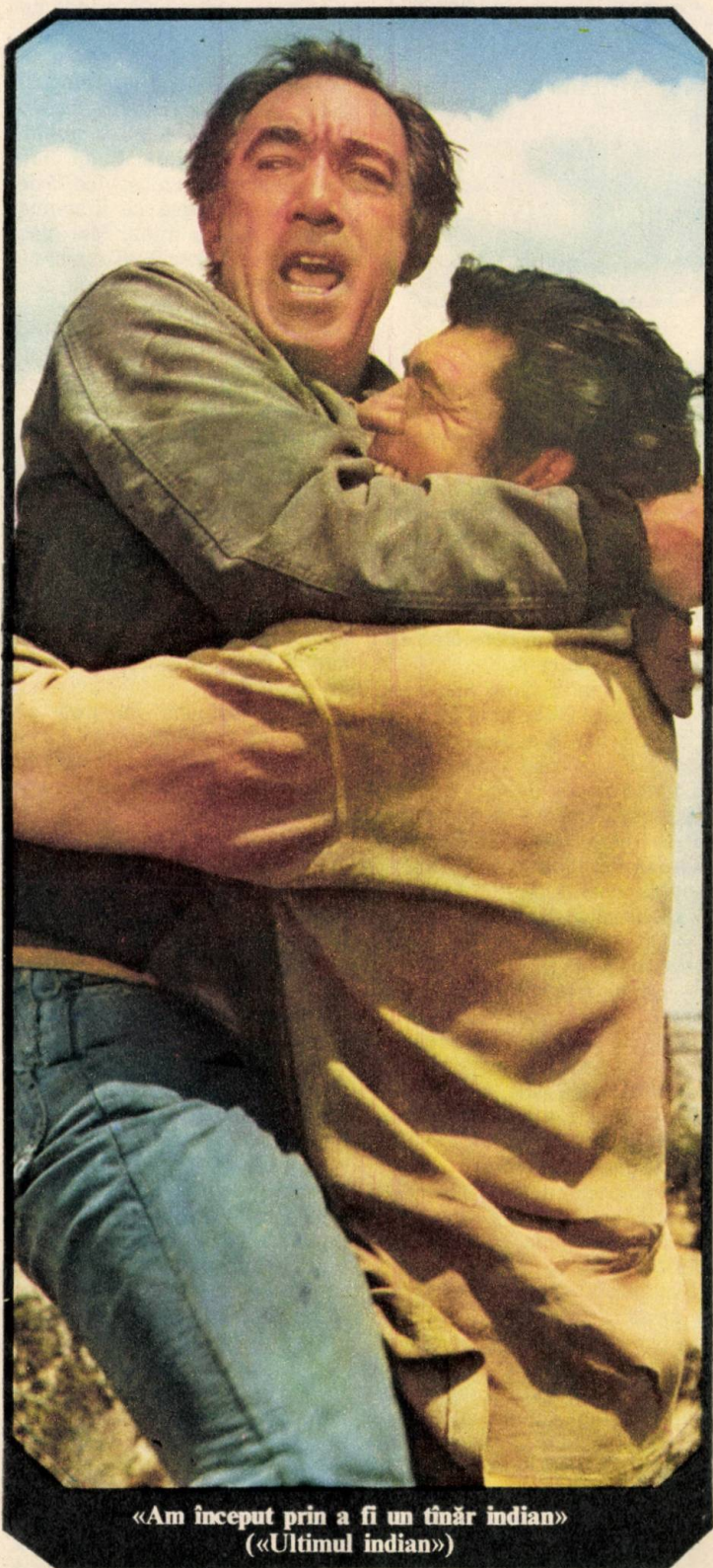
—Ksai ksakim, eledski chumbolum.

—Ești sigur că e în cheyennă?

—Bineînțeles. Credeți că aș fi în stare să mă prefac?

—Dumnezeule, stai o clipă. Și a ridicat telefonul cerînd biroul lui de Mille. C.B. e acolo? Vreau să-i spun ceva. Un minut mai tîrziu: C.B.? Ți-am găsit ceva grozav. Îl am pe cheyenne-ul acela tânăr pe care-l cauți. Stă aici lîngă mine.

De Mille i-a cerut să mă aducă imediat. Pe drum, Egley mi-a



**«Cecil B. de Mille
mi-a făcut
impresia unui om
care voia cu orice
chip să te facă
să te simți prost»**

spus:

— Ascultă, nu-i spune bătrînului că știi englezește. I-am promis că-i găsesc un cheyenne autentic.

În biroul lui de Mille se afla un «consultant tehnic» — un mexican pe care-l mai văzusem eu învîrtindu-se pe platouri. L-am fixat. Joe m-a recomandat lui de Mille:

— Țsta-i băiatul care cred că poate să joace rolul.

De Mille mi-a făcut impresia unui om care vroia să te facă să te simți prost. S-a uitat lung la mine și s-a plimbat în jurul meu de parcă eram un cal dus la tîrg pentru vînzare. A făcut tot ce se face într-o asemenea împrejurare, doar că nu mi-a deschis gura să-mi numere dinții. La urmă a zis:

— Da, se potrivește. Este cheyenne?

— Da, sută la sută, a răspuns Joe.

De Mille s-a întors spre mexican și i-a spus:

— Vezi dacă știe cheyenna. Mexicanul s-a uitat la mine și a îngăimat:

— Xtmas ala huahua?

Era limpede, așa că am răspuns:

— Xtmas nana ellahuaha, cheriota hodsvi.

S-a întors spre de Mille și i-a spus:

— O, da, vorbește bine cheyenna.

De Mille m-a rugat să stau afară cît timp discută cu Egley despre rolul meu. Egley a ieșit cu un zîmbet pe față.

— E-n regulă, băiete, bătrînul te place. Dar trebuie să fii foarte prudent. I-am zis că ești cheyenne și vezi să nu mă bagi la

apă, ai grijă să nu mă prindă cu minciuna.

Eu nu prea vedeam cum o să fie posibil, fiindcă vroiam, firește, să joc și alte roluri, nu numai indieni; dar pe moment, oricum, contau doar banii. Joe mi-a spus că o să mi se dea 75 de dolari pe zi, ceea ce însemna o avere pentru mine. Mai ales că urma să filmez 2—3 zile și să cîștig în jur de 200 dolari.

— Știi să călărești? și-a reluat ideile Joe.

— Nu, îmi pare rău, nu știu.

— Păi, indienii știu toți să călărească, nu-i așa?

— Mda... am zis eu, dar în rezervația noastră nu ne-au lăsat nici un cal.

— Doamne, Tony, ai să mă bagi la apă. E nevoie să călărești în scena ta. Ce-o să faci?

— Păi dacă e nevoie, am spus, o să-mi dai un avans de 10—15 dolari, o să mă duc la San Fernando Valley și am să iau lecții de călărie.

— Ești convins că poți să înveți într-o săptămînă?

— Uite ce e, o să călăresc, îți promit. Dă-mi numai banii pentru lecții.

Bietul om era prea adînc băgat în povestea asta, așa că s-a scormonit prin buzunare și mi-a întins 25 de dolari. Apoi m-a trimis la garderobă să mi se facă proba de costum. În fine, am ajuns iar la «consilierul tehnic» care, chiar dacă nu avea cunoștințe nemaipomenite de cheyennă, era un bătrîn tare cumsecade. Mi-au cerut să parcurg scenariul cu el. Aveam de spus 4—5 pagini în cheyennă autentică. Mi-am dat seama că nu mă țineau curelele pentru atît și am început să intru în panică. Cum să memorezi 5 pagini dintr-o limbă care sună ca patagoneza? Trecînd pe acolo, Joe Egley și-a dat seama că am băgat-o pe mîneacă.

— Ce-i cu tine? m-a întrebato.

— E un dialect cheyenne deosebit de cel pe care-l vorbesc eu, i-am răspuns.

— Ascultă, băiete, sînt unul din cei mai pricepuți oameni din Hollywood în materie de distribuție. Cînd eu distribuie pe cineva într-un rol, înseamnă că

I-am distribuit bine.

— D-le Egley, nu-ți face griji. O să izbutesc. O să lucrez cu consilierul tehnic și o să fac eu față.

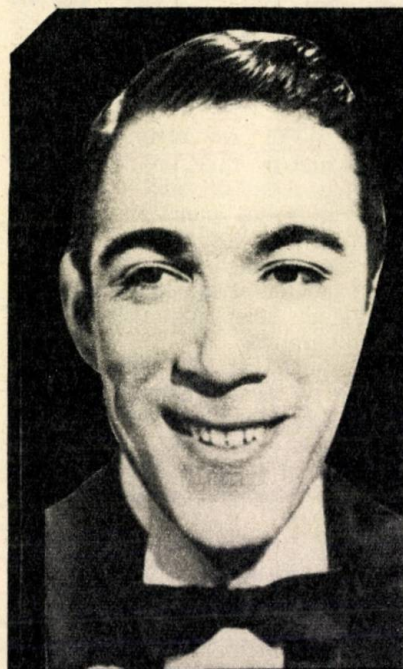
După plecarea lui Egley i-am spus omului:

— Povestește-mi despre ce e vorba și ce am eu de făcut.

În ochii lui a strălucit o lumină, căci era un regizor frustrat.

— Păi e vorba de una dintre cele mai fantastice scene din istoria filmului și ești un mare norocos că ai obținut rolul ăsta. Tînărul ăsta indian îi incită pe compatrioții săi să pornească la război împotriva uzurpatorilor de frontieră. Toate triburile se adună: cheyennii, souxii, picioarele negre și apașii. Tînărul războinic le ține o cuvîntare pasionată și determină toate triburile să se avînte în luptă.

Eu vedeam scena în minte — mii de indieni adunați pe cîmpie, gata să se avînte în



**«Am știut întotdeauna
că voi ajunge un star»
(Anthony Quinn și familia sa.
De data asta nimic comun
cu patronul de Mille)**

bătălie. Mă vedeam și pe mine urcînd încet pe o movilă, rotindu-mi ochii și privind-mi poporul, apoi începîndu-mi cu vîntarea. Mă vedeam căutîndu-mi la început cuvintele cu mîgală, apoi intrînd în ritm, incitînd mulțimea, ajungînd s-o entuziasmez, pentru ca, în final, să strig: «**La lu-u-up-tă!**». Și indienii aveau să repete: «La luptă!», «La luptă!». Avea să fie ca un fel de unire în jurul meu, în jurul persoanei mele. De data asta aveam prilejul să hipnotizez zece mii de suflete... Mă simteam fantastic de tulburat și nu mai puteam de nerăbdare să ies din studio și să mă apuc de repetiții.

Dimineața plecasem de acasă cu coada între picioare și acum, după masă, mă întorceam cu o slujbă serioasă la un studio de film. Le-am povestit Silviei și lui Ebie. Firește, au fost emoționate. Cariera mea în-

cepușe, urma să ajung o stea de cinema!

Am ajuns la Paramount devreme. Mi s-a dat o cabină micuță, din cele care se dau actorilor cu roluri episodice. Îmi amintesc că am văzut toate vedetele sosind — Carole Lombard, Gary Cooper, Bing Crosby, Bob Burns, Maurice Chevalier, Cary Grant. Lucrau cu toții pe atunci pentru Paramount. Pentru mine era de ajuns să respir atmosfera asta, să știu că respir același aer ca ei. M-a străfulgerat gîndul că azi o să le arăt tuturor ce știu, că o să-i demonstrez lui de Mille cum știu eu să joc!

Și m-am dus la departamentul de machiaj. Urma să port un fel de pantalon de războinic și să intru pe mina lui Wally Westmore, unul din cei mai renumiți machiori din acea vreme, care se ocupa numai de stele ca Dorothy Lamour sau Carole

Lombard. Gary Cooper aștepta și el la rînd. Nimeni nu s-a sinchisit să ne facă recomandările, dar el, uitîndu-se cum mă machia Westmore, mi-a spus:

— Ce mai faci, băiete?

— O să lucrez azi cu dumneavoastră, domnule Cooper. Sînt și eu în echipa «Omului din cîmpie».

— Bravo! O să te mai văd eu pe platou.

— Apropo — l-am întrebat — ce fel de regizor e domnul de Mille?

— E un tip simpatic, dar e sever. Asigură-te bine că-ți știi rolul — mi-a răspuns el.

Cuvintele lui m-au furnicat parcă. Pe cînd se îndepărta, i-am mai spus:

— Domnule Cooper, scuzați-mă, dar vă rog să nu-i spuneți domnului de Mille că știu engleze.

El s-a întors nedumerit și m-a



**«În
prima scenă
trebuia
să hipnotizez
zece mii
de indieni»**

întrebat cum vine asta. Atunci i-am explicat toată povestea.

— Așa că dacă ne întâlnim pe platou și eu nu vă vorbesc, vă rog să mă scuzați.

— Perfect, băiete, nu-ți face nici o grijă, a încheiat el rîzînd.

L-am întrebat pe «consilierul tehnic» ce urma să facă Gary Cooper în scena noastră și el mi-a răspuns:

— Cooper e un american care vine și încearcă să facă pace cu indienii. Le și ține o cuvîntare în care le spune: «Să trăim ca frații»... și alte gogoși din astea. Tu trebuie să te ridici și să strigi: «Omul ăsta e un mincinos fiindcă e un alb!» Și apoi îți începi cuvîntarea ta.

— Aha, înțeleg.

Deși nu prea înțelegeam ce naiba avea episodul ăsta de-a face cu cei 10.000 indieni pe care trebuia să-i electrizez, mi-am zis totuși că trebuie, pînă la ora 9, să-l urăsc cu orice preț pe Gary Cooper. Probabil că și el îi urăște pe mexicani, sigur îi urăște... M-am apucat să-i inventez în gînd tot felul de procese de intenție lui Gary Cooper, în așa fel ca atunci cînd vom sta față în față, pe platou, să-l pot uide cu privirea.

M-am dus apoi în cabina mea și am așteptat să fiu chemat pe platou. Am repetat din nou discursul în fața oglinzii și mi-a plăcut cum ieșea. Nu-mi mai lipsea decît costumul de luptător. După cîteva clipe a apărut garderobierul cu costumul. Văzîndu-l, am zis:

— Așteaptă, o clipă. Trebuie să fie o greșeală. Îmi dăduse o cămașă uzată și murdară, un pantalon de pînză și mocasini.

Poate că nu mi-ai adus costumul meu. Eu sînt șeful de trib.

— Ce șef?

— Hîm... Cum vrei să mă adresez unei asemenea mulțimi într-un pantalon de pînză și o cămașă zdrențuită?...

M-a privit de parcă nu eram în toate mințile.

— Astea mi-au zis sățile aduc și astea o să le pui. Îmbracă-te mai repede și du-te pe platou, altfel o să întîrzii. De Mille e foarte punctual și vrea să fii acolo la 9 fix.

— Dar nu pot să mă duc într-un costum nepotrivit.

— Ba e costumul potrivit. Mișcă-te odată!

Toate vedetele erau luate de la cabină cu mașina, iar eu umblam pe jos, în zdrențe. Am pășit pe platoul No. 7. Era urias. I-am căutat cu privirea pe indienii mei, dar nu erau acolo. M-am gîndit că poate urma să facem aici doar o repetiție și că aveam să turnăm scena afară, în vale.

«Consilierul tehnic» — Armando îl chema — s-a apropiat și m-a examinat.

— E perfect.

— Ba nu, Armando, cred că au greșit. Uite ce costum mi-au dat.

— Da' ce are?

În clipa aceea a apărut însă de Mille și am fost nevoit să tac. M-a examinat și el și l-a chemat pe garderobier.

— Mike, nu-mi place cămașa asta. Ar trebui să curgă zdrențele ca și cum a trecut prin foc. Și spune-i machiorului să-i facă o rană pe umăr...

Rănit?... Ars?... Ce se întîmplă oare? Dar n-aveam voie să vorbesc englezește, așa că m-am întors spre Armando și i-am spus într-o spaniolă pocită:

— Ce naiba se întîmplă? Spune-i domnului de Mille că vreau să-i vorbesc.

El a încercat să mă facă să tac.

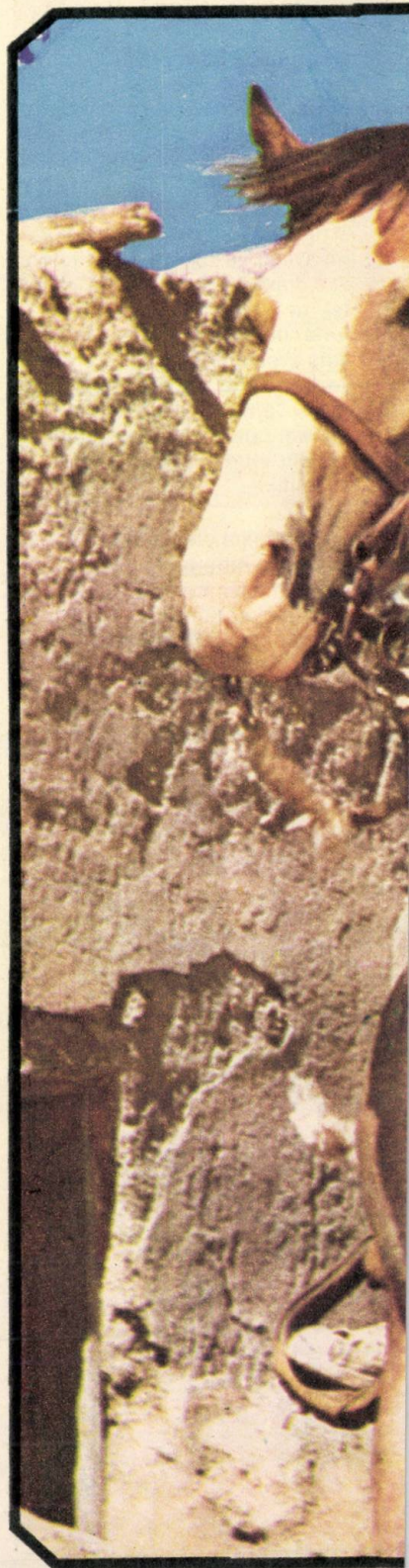
— Nu, spune-i că vreau să pricep ce am de făcut.

De Mille a intervenit:

— Ce spune băiatul ăsta?

Armando i-a răspuns:

— O, nimic. E doar nervos.





«Uite ce e...
o să călăresc...
îți promit...»

— Uite ce e, nu vreau actori nervoși pe platou. Și așa e o scenă destul de dificilă. Să nu fie nimeni nervos astăzi.

— De fapt nu e nervos. Pune tot soiul de întrebări.

— Ce vrea să știe?

Eu am intervenit în spaniolă:

— Cum are de gînd să realizeze scena? Unde sînt cei zece mii de indieni cărora trebuie să le țin discursul?

Vedeam că Armando pare stînjinit și că pe de Mille îl apucă furia.

— Ce dracu' spune? Ce tot îndrugă?

Aș fi vrut să mă adresez direct lui de Mille, dar toată lumea se afla în jurul lui, inclusiv Joe Egle; toți păreau teribil de nervoși, căci de Mille nu era omul cu care să te apuci să discuți, indiferent despre ce.

Armando refuza să traducă, căci acum își dădea seama că a dat de bucluc și că putea să-și piardă slujba. În cele din urmă, Chico Dey, un tînăr asistent de regie, un mexican, i-a spus:

— Domnule de Mille, vrea să știe unde sînt cei 10.000 de indieni.

De Mille a sărit:

— Care indieni? Ce fel de indieni?

Și Chico Dey m-a întrebat:

— Despre ce fel de indieni vorbești?

— Păi mi s-a spus că în scena asta eu țin un discurs și în jurul meu se adună 10.000 de indieni.

De Mille a spus:

— Ce fel de nătărău mai e și ăsta? I se adresează lui Gary Cooper și atît!

Dintr-o dată, tot ce lucrasem timp de o săptămînă, tot ce imaginasem, devenise inutil. Îmi venea să-l omor pe «consilierul tehnic».

De Mille mi-a ghicit panica după expresia ochilor și l-a întrebat pe Chico:

— Ce-i cu el? Nu știe rolul?

Am spus într-o spaniolă și mai scîlciată:

— Nu-i nimic. Absolut nimic. Mi-a venit doar ideea că aș putea să țin un discurs unor indieni.

În cele din urmă, de Mille a zis:

— Bine, hai să începem repetiția. Și s-a dus spre locul unde se puneau luminile și unde se amenajase un fel de pădure cu vreo doisprezece pini. Bun, îți încăleci calul și-l tragi pe celălalt de căpăstru. Cobori apoi pe potecă și când ajungi la pomul de colo, te întorci și zărești focul. Descaleci și pornești spre foc. Aici o să tăiem.

Mi s-au tradus aceste indicații și m-am dus după stîncă să iau caii. Dar caii n-aveau șa. Eu nu învățasem să călăresc fără șa. M-a apucat un fel de disperare și m-am rugat în sinea mea să reușesc să intru în pielea unui indian măcar pentru două ore. Și, brusc, am simțit un fel de pace interioară. Cred că mă ajuta «băiețelul din mine» care spusese pe vremuri «o să reușești, o să realizezi tot ce vrei». Cred că dacă mi s-ar fi adresat cineva în acel moment în cheyennă, aș fi știut să-i răspund. M-am urcat pe un pietroi și de acolo pe cal. Nici n-a fost atît de greu pe cît îmi închipuiam. Am apucat hăturile celui altal cal și am auzit vocea lui de Mille care devenise nerăbdătoare:

— Ce se întîmplă acolo? Ce se aude?

Am îngăimat ceva care să semene a afirmație în limba patagoneză. Apoi am pornit călare și totul a mers bine. Am ajuns la locul indicat, am descălecat și m-am îndreptat spre foc. De Mille s-a întors spre «consilierul tehnic» și a întrebat:

— Ce-i cu cîntecul?

Armando a țipat la mine:

— Chiar așa. De ce nu cînti?

— Ce să cînt?

— Păi, cîntecul pe care l-ai învățat!

Dumnezeule, trăiam un coșmar...

— Ce cîntec am învățat?

— Ce naiba se petrece? a țipat de Mille. Băiatul vine și caută în jurul lui 10.000 de indieni. În schimb, nu știe cîntecul. Afurisită treabă!

Consilierul a spus în engleza lui:

— El nu actor, el indian

cheyenne. El venit din rezervație direct aici și nu știut descurce.

Explicăm noi...

De Mille l-a chemat imediat pe Joe Egley.

— Caută-mi altul. Numai-decît! Apoi s-a așezat în scaunul lui și secretara a început să se foiască pe lîngă el. Toți intraseră în panică. Tocmai în acel moment a apărut Gary Cooper. — Șezi, Gary. O să trebuie să așteptăm un timp. Nu cred

că putem face treabă cu băiatul ăsta.

Și Gary, pe care o să-l îndrăgesc toată viața, a răspuns:

— Dă-i băiatului o șansă. S-ar putea să fie emoționat, e primul lui film. Așa că lasă-l să încerce.

— Nu vreau să te fac să pierzi vremea, Gary.

— Nu contează. L-am văzut pe băiat la machiaj și mi se pare potrivit. Fă o pauză și lasă-l să-și revină.



Indianul și starul: scor egal
(«Vizita»)

De Mille s-a sculat și a spus:
— Bine, o să mai încercăm o dată. Spuneți-i să cînte orice știe, nimeni n-o să remarce. În cheyennă să fie, și cu asta, basta!

— Cîntă ceva cînd pripornești caii.

Am apucat hăturile și mi-am zis:

— Foarte bine, sînt cheyenne, o să cînt un cîntec în cheyennă.

De Mille a zberlat: «Motor!»

și, dinafara mea, nici nu știu de unde, am auzit o voce de indian. Poate se cuibărise un indian în mine. Iar eu cîntam cu patos în patagoneză: «La dracu' cu voi, albilor, n-o să mă puneți voi în încurcătură, n-o să mă faceți voi să-mi pierd demnitatea, noi sîntem cheyenni și o să răzbim!» Mă cuprinsese gîndul că dacă mă considerau un cheyenne împuțit, să le transmit prin cîntecul meu tot disprețul che-

yennilor. Și pentru prima oară am zărit un zîmbet pe fața lui de Mille.

— Da, așa mai merge. Apoi s-a întors spre Gary Cooper: S-ar putea ca băiatul să miște. Știe ce are de zis?

Am priceput că discursul pe care-l învățasem avea cu totul altă semnificație și că trebuia să exprim cu totul alte sentimente. Gary mi-a făcut un semn cu capul. Mai mulți dintre cei aflați pe platou au înțeles că nu eram indian și că de Mille nu trebuia să afle asta.

El a spus:

— Bun, acum vrea cineva să-i explice băiatului în ce constă scena? Cînd sosește acolo, vede focul și stă pe loc în momentul cînd apare Gary Cooper de după pom, cu arma în mînă. Băiatul ridică mîinile și își spune tirada.

Interpretul a îngăimat un fel de traducere.

— Ei, să aud cum zice textul — a hotărît de Mille.

Pe loc m-am apucat să-mi construiesc un alt scenariu și am dat drumul la text. Băiatul se întorsese tocmai dintr-o bătaie și-i spunea omului alb: «V-am învins! Chiar dacă o să mă ucizi acum, n-o să scapi. Peste tot, de jur-împrejur, e plin de indieni și or să te omoare. Dacă o să-mi cruți viața, poate o să ți-o cruț și eu pe a ta. Dar nu contează dacă mă ucizi, acum știu că pînă în cele din urmă poporul meu n-o să fie învins!» Tot năduful meu împotriva lui de Mille, toate necazurile și umilințele pe care le îndurasem de-a lungul dimineții, le exprimam în acest discurs. După treizeci de secunde de tăcere generală, de Mille a pus întrebarea:

— Cum vi se pare? Cum sună?

Gary a răspuns:

— Sună bine, C.B. Copi-landrul ăsta are talent.

Deasupra capului meu atîrna un bec. Era semnalul ca eu să încep să cînt, să pornesc calul și apoi să descalec. Pîndeam becul; cînd avea să se aprindă, aveam și eu să-mi schimb viața — să înregistrez un eșec sau

Un actor pentru toate personajele

Cu faptul că mama sa era mexicană iar tatăl operator irlandez stabilit în America, Quinn se mîndrește în egală măsură. Descendența maternă i-a adus o înțelegere deosebită pentru omul simplu (vezi debutul cu un rol de indian din «O aventură cu Buffalo Bill») sau mexicanul revoltat din «Viva Zapata» în regia lui Elia Kazan și încă multe altele de aceeași factură dar mai puțin celebre). Figura lui exotică de om marcat de o viață și o biografie fremătătoare i-a adus la Hollywood și în studiourile europene acel lung șir de eroi depeizați, de cetățeni ai lumii, în veșnică mișcare, în căutare de lucru, umanitate flămîndă și flămîndă de umanitate, ca personajele gorkiene, neîncăpînd în tiparele unei societăți meschine (vezi cutremurătorul Zorba-Grecul, vezi-l pe Zampano în «La strada», vezi boxerul din «Recviem pentru un boxer» sau prietenul lui Van Gogh, pictorul Gauguin, mistuit de patimă și revoltă). Descendența paternă i-a alimentat pasiunea pentru cinema, stimulată de socrul său, celebrul Cecil B. de Mille, care-i oferă «șansa» unor destul de neînsemnate roluri de gangsteri și indieni mai la începutul carierei și o altă șansă mult mai tîrziu, ca regizor, la un remake al vechiului film «Pirații». Un film foarte bine făcut, dar pe care criticii malițioși îl consideră mai mult cîntecul de lebadă al bătrînului de Mille — care a supervizat filmul înainte de moarte — decît contribuția fostului său ginere care n-a mai reînnoit niciodată tentativa regiei. Regizorii experimentați ai Hollywoodului — Raul Walsh, George Cukor, Martin Ritt, Daniel Mann, John Sturges și europeni ca Fellini sau Caçoyannis îi oferă șanse artistice mai mari, e drept nu toate la aceeași înălțime onorate de interpret. Dar chiar cînd unii critici îi reproșează repetarea și un anume cabotinism (Boussinot, de pildă), ei nu pot să nu-i citeze cu respect creațiile răscolitoare din «Barabbas» (1960), «Lawrence al Arabiei» (1961), «La strada» sau «Zorba grecul». La care adăugăm, modest dar foarte «de acolo», personajul pescarului devenit erou în «Tunurile din Navarone» sau primarul din serialul pe care-l vedem pe micul ecran, omul cu o bună-tate cam desuetă în lumea rigorilor electronice.

**«Dă-i banii
pe 3 zile,
căci
am economisit
2 zile
datorită lui».**

un mare succes. Becul s-a aprins. M-am auzit cîntînd. Am uitat tot, absolut tot, cu excepția faptului că eram un indian, un tînăr cheyenne. Am zărit focul. Atunci am făcut un lucru straniu — m-am pitit dintr-o săritură îndărătul unui copac. De Mille a zbierat:

— Tăiați! Ce naiba face dobtocul ăla? Ce face-e-e?!!

Și iarăși o întreagă conferință, cu secretara alergînd de colo-colo și cu oameni înspăimîntați. Fiecare se apropia de mine și-mi zicea cam așa: «De ce-ai făcut-o? Era un cadru așa frumos. Trebuia să fii lîngă foc cînd a strigat el să tăiem».

I-am spus în spaniolă lui Chico:

— Spune-i că nu sînt de acord cu scena. Cred că face o greșală. Spune-i că nu-mi place viziunea lui.

— Să-i spun asta lui de Mille? Taci din gură! Nu fi idiot!

M-am uitat de jur-împrejur și am văzut un bărbat îmbrăcat și machiat la fel ca mine. Chico mi-a spus în spaniolă:

— Au aici pe un altul, pregătit să ia rolul tău, dacă n-o să taci.

Mi-am dat seama că dacă mai spun o singură vorbă, o să mă înlocuiască. Apoi m-am uitat din nou în jur și am zărit-o pe fată (fiica lui de Mille — n.n.), stînd acolo liniștită. Mi-am dat seama că e amărită din cauza mea, pentru că tatăl ei zbiară și mă batjocorește în fel și chip. Zbiera și la Joe Egley, zbiera și-i batjocorea pe toți. Am văzut cum se ivește un zîmbet pe fața ei, de parcă mi-ar fi spus: «Fă-o, adună-ți curajul și fă ce crezi că trebuie făcut!»

Așa că i-am spus asistentului de regie:

— Spune-i că-mi pare rău, că o s-o fac cum vrea el, dar că eu am o altă părere.

El i-a spus lui C.B.:

— Atunci cînd s-a apropiat de foc, a sărit la o parte fiindcă era prea cald.

De Mille a rîs:

— Bine, dacă focul e prea tare, să-l ia dracu' de foc! Spune-i să înțepenească acolo, lîngă foc, și o să am eu grijă să tai la timp, pînă nu se încinge prea tare. Dar am nevoie de cîțiva metri cu el, acolo, înainte de racordul cu Gary Cooper. Hai, să începem din nou.

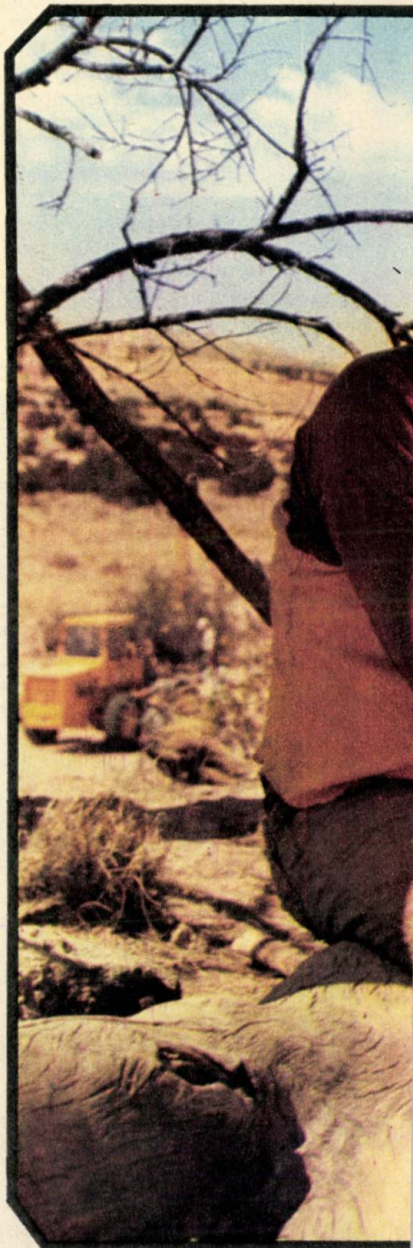
Era limpede pentru toți că e ultima mea șansă.

— Spune-i să se întoarcă la cai, spune-i că a cîntat minunat — mi-a plăcut. Mi-a plăcut cum a descălecat și s-a îndreptat spre foc; totul a fost perfect, în afară de faptul că puilul ăsta de cătea n-a mai vrut să se ducă unde trebuia...

Așa că m-am întors la cai și am așteptat pînă au potrivit luminile. Mă uitam la bec și îmi ziceam: «De ce faci lucruri din astea, Tony? De ce? Fă doar ce spune el, asta-i tot ce ai de făcut». Era însă ceva în mine care se revolta împotriva acestei scene, deși mi-era greu să spun exact ce nu-mi plăcea.

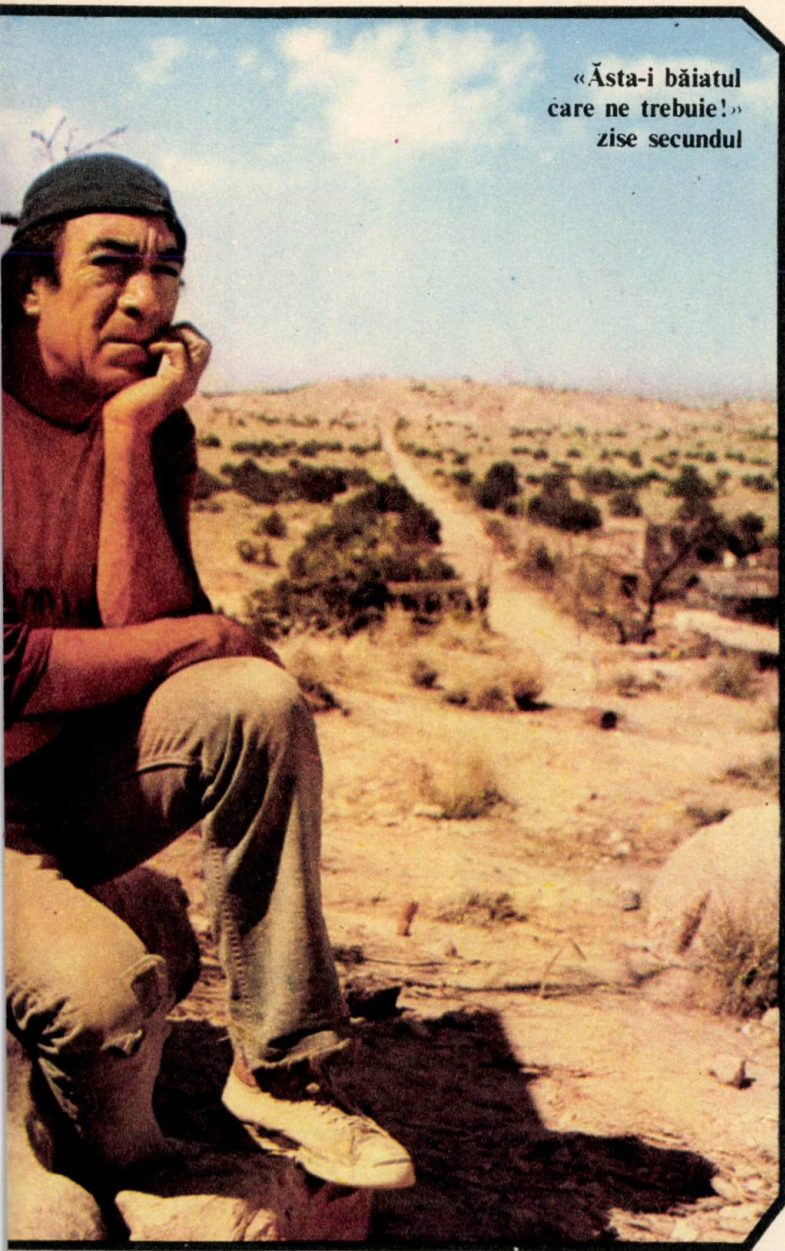
Becul s-a aprins din nou și iar am cîntat. Începuse să-mi placă cîntecul, pentru că pe măsură ce se înfuriau mai tare pe mine, eu cîntam cu mai multă obidă, deveneam mai înverșunat, mai sălbatic. Și cum cîntam eu așa, de nebun, am zărit focul și, de data asta, am făcut altceva: de astădată m-am uitat împrejur, am ascultat, am descălecat foarte încet, am pășit cu multă grijă, așa ca să nu fac zgomot, și m-am oprit lîngă foc o clipă. Apoi am privit împrejur și, pe neașteptate, m-am întors și am fugit după copac!

Ei bine, dacă prima explozie a lui de Mille fusese de luat în seamă, de data asta era o bombă atomică. Prinse să înjure, să urle, să arunce cu cele mai deșănțate calificative la adresa mea...



Cei din jur au încercat să spună: «Domnule de Mille, a fost minunat...» Iar camera-manul, unul Milner a zis:

— Dumnezeu, a fost o minune! Tare mi-a mai plăcut cum s-a dat băiatul ăsta jos de pe cal și a privit împrejur. Am uitat că sîntem la o filmare; mă uitam doar la băiat. Era ca în viață. Și felul în care s-a dus



«Ăsta-i băiatul
care ne trebuie!»
zise secundul

— Domnule
de Mille,
vreau să mă
ascuțați...
— Așaaa...
va să zică
vorbești
englezește?

— Domnule de Mille, vreau să
mă ascuțați...

El s-a întors de parcă l-ar fi
pocnit cineva cu o măciucă în
cap:

— Așaaa... va să zică vorbești
englezește?

— Vedeți, m-ați concediat,
m-ați dat afară și e foarte bine
așa, aveți dreptate. Nu vă plac,
înțeleg, dar nu sînt un idiot, nu
sînt un indian nătărău. Știu ce
am de făcut. Sînt actor. Am jucat
mult teatru și n-am venit aici
numai ca să iau nenorociții ăia
de 75 de dolari — mă doare-n
cot de ei... Nu iau bani pentru
ceva care, după cum vi se pare
dumneavoastră, nu a ieșit cum
trebuie. Dar lăsați-mă măcar să
vă spun părerea mea. Cred că
n-ați gîndit bine scena asta.

S-a auzit un sîsiit. El s-a
îndreptat spre mine și m-a privit
lung înainte de a spune:

— Nu am gîndit bine ce-e-e?

— Nu ați gîndit bine scena.
Ce fel de indian sînt eu? Focul
ăla e făcut de un om alb sau de
un indian?

— Ce foc?

— Focul lîngă care trebuie să
mă opresc, focul lîngă care vreți
să înțepenesc cinci nenorocite
de minute... Focul ăla l-a aprins
un indian sau un american?

— Gary Cooper l-a aprins.

— Și e alb, nu-i așa? Cînd
zăresc focul și mă apropiu de
el, îmi dau seama că e cineva
prin preajmă. Credeți că eu, ca
indian, nu deosebesc un foc
făcut de un alb de un foc făcut
de un indian? Dacă ar fi fost
aprins de un indian puteam să

spre foc, cu grijă, prudent,
simțai parcă cum știe că e
pîndit de un dușman. Poți să
folosești ce ai tras C.B., a stat
lîngă foc două clipe!

De Mille a scrișnit:

— Am vrut să **stea acolo. Să
stea acolo! Să nu se miște!**

Iar oamenii ziceau:

— Vedeți, e prima lui zi de
filmare și poate că... Băiatul
zice că...

— Nu dau un cent pe ce zice
băiatul, a zberlat de Mille. Nu el
e regizor aici! **Eu sînt!** Dați-i
banii și trimiteți-l acasă!

Am privit înspre Katharine
de Mille, dar ea nu se uita la
mine. Toți erau groaznic de stîn-
jenți. Și acum, pentru prima
oară, am realizat că totul era
pierdut, că s-a isprăvit, așa că
m-am adresat domnului de Mille
în engleză:

înlănesc acolo și 15 minute, dar nu-s nebun să stau lângă un foc făcut de un alb care trebuie să pîndească prin apropiere și să mă țină în bătaia pustiului. Nu-s smintit să mă las împușcat. Trebuie să mă ascund și să-mi apăr viața!

O sută cincizeci de oameni — figuranții, echipa, Gary Cooper, fata care ședea sus — și-au ținut respirația cînd de Mille și cu mine ne-am privit în ochi cîteva clipe care li s-au părut o veșnicie. El s-a întors apoi brusc și a zis:

— Băiatul are dreptate! O să modificăm indicațiile din scenariu. Bine, poți să te ascunzi după pom.

Din mulțime s-a auzit un fel de suspin de ușurare. Am reluat scena așa cum o vedeam eu.

Fusese o zi destul de grea pentru toată echipa, așa că atunci cînd am tremat de spus discursul meu de patru pagini, toți au izbucnit în aplauze. De Mille a venit spre mine și mi-a scuturat mîna. A fost tare drăguț cu mine.

— Îți mulțumesc și regret neînțelegerea. Nu era cazul să fiu mințit. Chiar dacă aș fi știut că nu ești cheyenne, tot te-aș fi angajat, fiindcă erai foarte potrivit. Și n-ar fi trebuit să ne enervăm atît. Dar cred că e debutul cel mai favorabil pentru un actor, un debut cum nu mi-a fost dat să mai văd pînă acum. Sper că o să mai treci să mă vezi peste cîteva zile; aș vrea să discutăm despre un contract permanent. Am în plan un film pentru la anul și m-am gîndit la cîteva actori, care au făcut și probe, dar dacă vrei să dai și dumneata o probă, ar fi foarte bine.

L-a chemat imediat pe Joe Egle și i-a spus:

— Uite ce e, cred că băiatul are un viitor frumos. Dă-i banii pe trei zile, căci am economisit două zile datorită lui. Dacă n-ar fi fost el, ne omoram încă două zile, probabil, cu scena asta. Și săptămîna viitoare vreau să-l aduci la mine pentru o probă.

«La vîrsta mea,
cu
sau
fără
Oscar,
tot aia e»

Cea mai mică mare vedetă



Cea mai mică mare vedetă a anului. Cea mai tînără actriță din istoria Oscar-ului. O Shirley Temple a anilor '70. Cea care și-a cîștigat dreptul de a fi recunoscută doar după prenume: Tatum.

Fiica lui Ryan O'Neal — actorul celui mai popular «Love Story» și «doctorul» urmărit de ghinion, adică de Barbra Streisand, în comedia lui Peter Bogdanovich — a luat cu primul ei rol locul tatălui în galeria succesului.

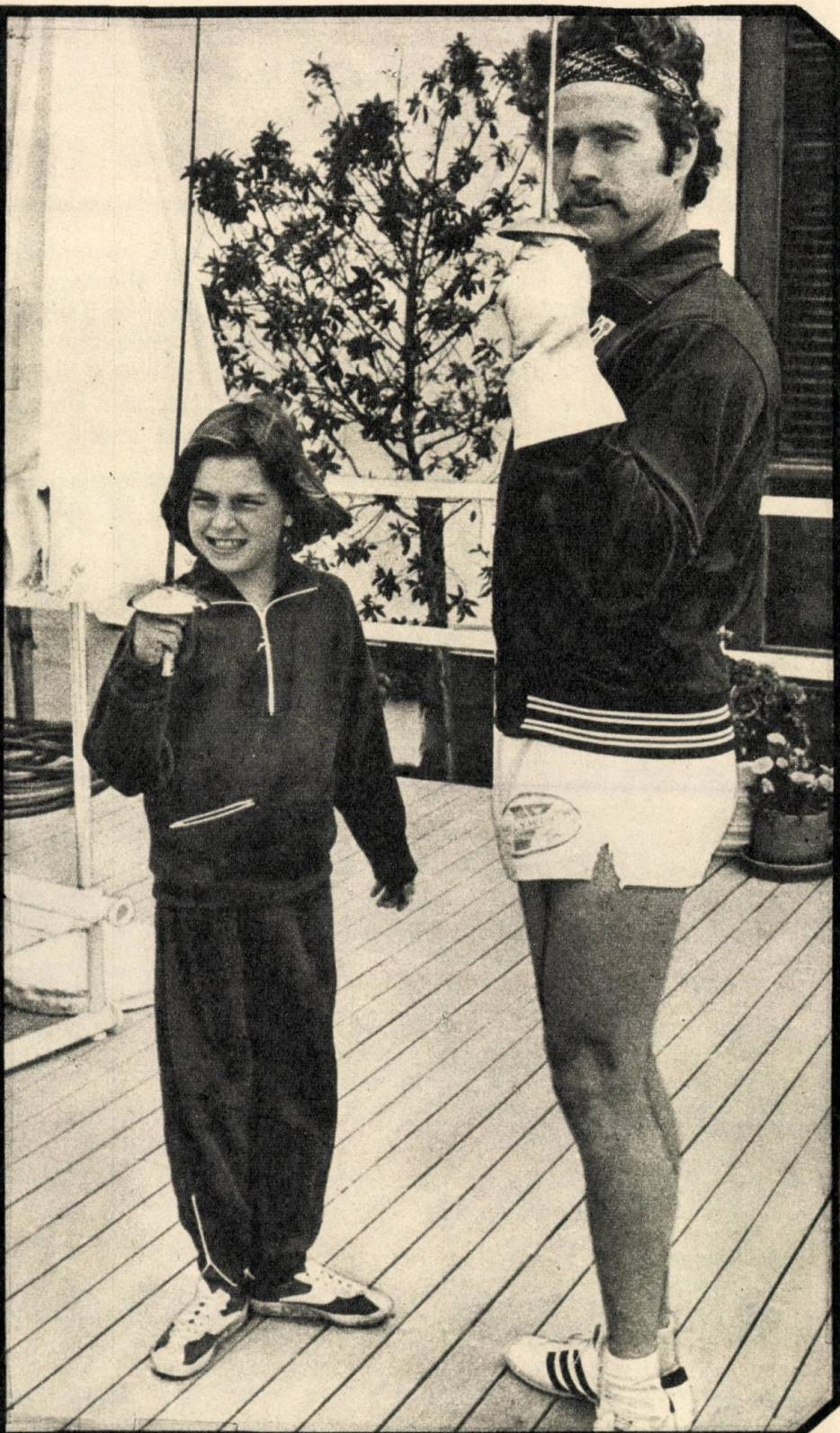
Care poate fi biografia unei vedete de vîrsta unui deceniu? S-a jucat mai întîi cu copiii de o seamă cu ea, a mers la școală; din cînd în cînd face pe gospodina, dar se ferește să guste din mîncărurile pregătite de ea, explicînd

că gătește doar pentru plăcerea altora; participă la concursuri auto-mecanice și — ceva cu totul deosebit pentru viața unui copil — este solicitată să răspundă la multe, foarte multe interviuri.

Despre succes, Tatum spune că îl preferă banilor, deși pînă la urmă nici succesul nu e de prea mult folos: «La vîrsta mea, cu sau fără Oscar, tot aia e. Cine mă ia în serios? Dacă aș fi mare, aș putea pune condiții regizorilor și producătorilor. Dar așa, toți se adresează tatii. Deși tata, trebuie să recunosc, se poartă cu mine ca și cum aș fi o persoană responsabilă. Așa se spune? Mă întrebă întotdeauna ce părere am, dar pînă la urmă face tot ce știe el...»



«Tata
mă întreabă
întotdeauna
ce părere am,
dar
până la urmă
face tot
ce știe el»



Cineăștii
și
cărțile lor

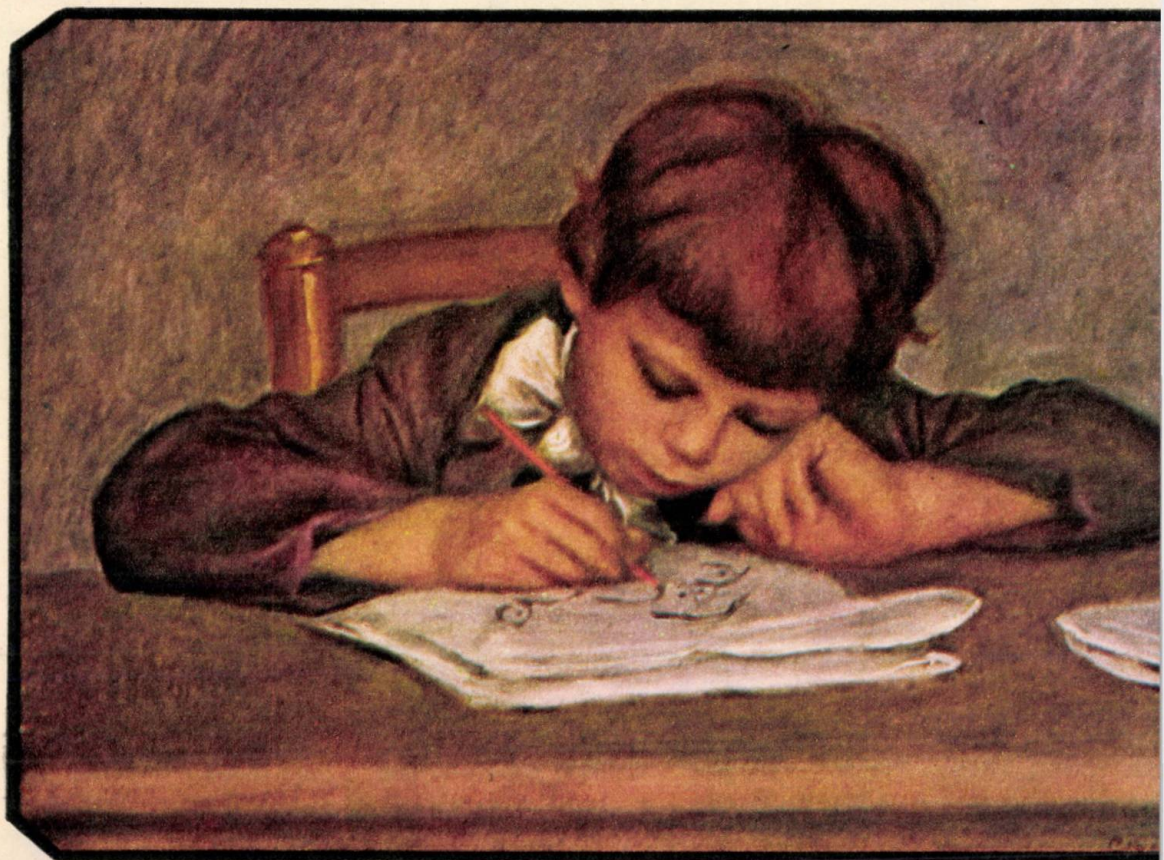
Jean Renoir la 80 de ani

Retras la Hollywood, departe de lumea filmului, Jean Renoir a dat tiparului «Viața și filmele mele», volum de memorii de imens interes pentru toți cinefilii, salutat de François Truffaut pe prima pagină a severului «Le Monde», ca «o perfectă

armonie între memorialiștii secolului al 19-lea și libertatea tonului unui Henry Miller; un amestec de noblețe, nostimădă, delicatețe și sinceritate».

Publicăm câteva fragmente din această carte, una din marile apariții editoriale ale anului '74:

Viața și film





— Cinematografia e o artă?

— Ce importanță are dacă e sau nu...

— Asta e răspunsul pe care-l dau. Să faci filme sau să cultivi flori e tot o artă, așa cum artă sînt poemele lui Verlaine sau tablourile lui Delacroix. Dacă filmele realizate sau florile plantate sînt frumoase, înseamnă că practicați, fie arta grădinaritului, fie arta cinematografică și că sînteți un artist. Co-fetarul căruia îi reușește o prăjitură cu cremă e un artist. Agricultorul, care mai lucrează fără mijloace mecanizate, face operă de artă cînd își ară ogorul. Artă nu e meserie, ci modul în care îți exer-

ciți meseria. Este și modul în care poate fi exercitată orice fel de activitate umană. Tatăl meu nu mi-a pomenit niciodată de cuvîntul artă. Nu putea să sufere acest termen. Dacă copiii lui erau dispuși să picteze, să compună sau să facă teatru, nu aveau decît, dar nu trebuia, sub nici un motiv, să fie împinși s-o facă. Dorința de a picta trebuie să fie atît de intensă, încît să nu te poți stăpîni. Despre Mozart, pe care-l adora, tatăl meu zicea: «A scris muzică numai fiindcă simțea o nevoie imperioasă să se exprime». De altfel, considera mijlocul de expresie ca secundar. Dacă Mozart n-ar fi compus muzică, ar fi compus poeme sau ar fi cultivat flori...

Inspăimîntătoarea mașinărie: cinematograful lui Dufayel

Primul meu contact cu cinematografia datează din 1897, de pe vremea cînd aveam puțin peste doi ani. Mama decisese să cumpere un dulap alb pentru Gabrielle, viitorul model al lui Renoir. Gabrielle era o verișoară a mamei, din Essoyes, de lîngă hotarul Champagnei. Cînd m-am născut, a venit să stea la noi, ca să «ajute». Acest «ajutor» consta mai mult în a mă păzi și a mă plimba pe mine. Gabrielle avea 16 ani.

Nu puteam să trăiesc fără «Bibon», căci așa o poreclisem eu pe Gabrielle. Obiectivul expedițiilor noastre erau marile magazine de mobilă «Dufayel». Relatez de fapt acum cele povestite de Gabrielle, la bătrînețe, cînd a venit să locuiască cu mine, la Hollywood. Dar îmi amintesc totuși că în acea epocă lumea era despărțită pentru mine în două: mama, cu partea plicticoasă — mîncatul supei, spălatul; Bibon, cu partea amuzantă — plimbările în grădina publică, jucatul în nisip și, mai ales, purtatul în brațe, procedeu pe care mama îl respingea categoric, în timp ce Gabrielle se simțea fericită numai sub povara micuțului meu trup. Eram un copil răsfațat. Viața de familie mă înconjura cu un zid protector. În afara zidului se agitau tot felul de oameni de temut. Aș fi vrut să ajung și eu un om de temut. Din păcate, eram un laș. Cum simțeam o fisură în zidul protector, zbieram ca din gură de șarpe.

Totul a mers bine la început, cînd am pornit în expediție; străzile erau liniștite. La orizont, nici urmă de vagabonzi, din aceia care fură copii scăpați de sub supravegherea părinților. La intrarea de la Dufayel, un domn cu caschetă și galoane ne întreabă dacă vrem să vedem «cinematograful»... Un om cu asemenea galoane nu putea fi decît din tabăra celor «buni», adică dintre aceia care apără micul petec de lume protectoare. Așa că am autorizat-o cu oarecare siguranță pe Bibon să mă ducă în sala unde se ținea proiecția.

Magazinul Dufayel se situa în avangarda progresului. Fusese printre primele care au introdus

ele mele

JEAN RENOIR: «Influența pe care a exercitat-o tatăl meu asupra mea este de netăgăduit. Cred că, în viața de toate zilele, nu poți defini riguros influența exercitată de o ființă asupra alteia. Ea ține de parfumul corpului, de culoarea părului, de mers și îndoeșbi de acel radar invizibil și neanalizabil în care eu, unul, cred. În ciuda dorinței sale de a nu-și influența copiii în nici un fel, tatăl meu ne-a înrîurit prin intermediul tablourilor care umpleau pereții casei noastre...»



◀ Jean Renoir copil, văzut de Auguste Renoir

Jean Renoir pe platou, văzut de un confrate ▶

«comerțul» de film. Imobilul, cu pereți căptușiți în marmoră veritabilă și cu ferestre uriașe, care îngăduiau luminii să pună în valoare dulapurile imitație Henric al II-lea, dădea privilegiilor ce pătrundeau în acest templu al mobililor un sentiment de siguranță totală. Spectacolul de cinematograf gratuit era o altă inovație îndrăznească a magazinului. Nici nu am apucat bine să ne așezăm și s-a făcut întuneric. O mașinărie înspăimântătoare a împrăștiat o rază de lumină care a străpuns parcă pericolos noaptea din jur. Mi s-a părut că pe ecran apar imagini de groază. Totul era întovărit pe de o parte de sunetele unui pian, iar pe de altă parte de un bîzîit emis de mașinăria infernală. Am emis și eu, la rîndul meu, zbiratul ca din gură de șarpe și Bibon a fost nevoită să mă scoată urgent din sală. Nu știam pe atunci că zgomotul ritmat al Crucii de Malta urma, mai tirziu, să devină pentru mine cea mai dulce muzică. Nu înțelegeam la vîrsta aceea importanța esențială a acelei roțițe din aparatul de proiecție, fără de care filmul n-ar exista.

Cam pe vremea cînd împlinisem cinci ani, Gabrielle m-a făcut să descopăr spectacolul de bilci. Am devenit un pasionat al acestei forme de manifestare artistică, dar cu anume preferințe. Nu-mi plăcea spectacolul de pe Champs Elysées, unde personajele îmbrăcate în mătăsuri și catifele, îmi apăreau ca emanații ale unui lux efeminat. Pe vremea aceea, visam să devin grenadier napoleonean, la fel cu soldații (de plumb, firește) pe care-i aveam acasă și pe care-i botezasem «soldații imperiului meu». Cele mai plăcute momente mi se păreau cele dinainte de ridicarea cortinei. Părea că perdeaua freamătă în sunetul instrumentelor ce se auzeau din culise. Apoi băteau cele trei lovituri de gong, ca la Comedia Franceză. Gabrielle pretinde că eram emoționat în așa hal, încît mi se întîmpla să mă scap în pantaloni exact în momentul cînd se ridica cortina. Eu o cred. Și astăzi, în așteptarea ridicării cortinei la un spectacol care promite, simt o emoție de nedescris. Tatăl meu mi-a mărturisit și el că-l încerca o asemenea emoție ori de cîte ori auzea uvertura «Don Juan» de Mozart. Sînt incredincînt că o asemenea manifestare atestă calitatea unei opere, genialitatea ei. În capul listei de opere geniale care îmi provoacă asemenea efecte diuretice, se înscrie «Petrușka» de Stravinski.



Renoir neliniștitul

«Cînd lucram la «Regula jocului», știam încotro merg. Cunoșteam răul care-mi devora contemporanii. Instinctul mă călăuzea. Conștiința pericolului îmi furniza situațiile și replicile... Cît de îngrijorați eram! Cred că filmul e bun. Dar nici nu e prea greu să lucrezi bine cînd compasul neliniștii îți indică direcția adevărului». (Jean Renoir)

Spectacolul de bilci a avut, fără îndoială, o contribuție la educația mea vizuală. Cel de la sfîrșitul veacului trecut, din Tuilleries, mi-a înсуflat teama față de contrastele brutale. La începutul carierei mele cinematografice am abuzat de aceste contraste. Greșeam. Nu era genul care să mi se potrivească. Bilciul mi-a deschis și pofta pentru povestioare naive și repulsia pentru ceea ce numim latura psihologică.

«Soldaților imperiului meu» li s-au alăturat mușchetarii. Aveam vreo zece ani cînd l-am descoperit pe Dumas. Îl mai descopăr și azi. Mușchetarii lui reabilitau ideea plezelor, căci nu poți să ți-l imaginezi pe d'Artagnan cu părul țepos, ca peria. De altfel mușchetarii nu reprezentau numai o problemă de tunsoare, ci una mai importantă, cea a onoarei. Nu îndrăzneau să rostesc cuvintele cu glas tare, dar mă plimbam prin viață, spunîndu-mi în gînd: «sînt un om de onoare». Căutam pe străzile din cartier orfane pe care să le salvez, călători în primejdie pe care să-i scap din

ghearele bandiților cu puternice lovituri de sabie... Firește, eroismul și marile gesturi erau manifestări exterioare. De fapt, eram un mare laș. Orice împuscătură mă înspăimînta. De 14 iulie ocoleam petardele și mă închiam în camera mea.

Fântoma și șobolanul

...Șederea mea în tranșee a fost întreruptă de o bombă nemțească. Rana căpătată la picior avea să-mi influențeze întreaga viață, căci am rămas schiop. În mod cu totul paradoxal, mi se pare că am fost avantajat de această împrejurare, căci un schiop nu poate vedea viața din același unghi cu unul care nu șchioapătă. Iar eu am făcut regie atît cu picioarele, cît și cu capul. Abia acum 4 ani, la 75 de ani, din cauza acestei răni care nu s-a vindecă niciodată, am fost nevoit să-mi întrerup cariera pe care, după părerea mea, abia mi-o începusem..

După mai multe posturi la inten-dență, am fost transferat la Paris.

Noile mele funcții îmi lăsau mult timp liber. Amintirea lui Charlot îmi stăruia în minte, așa că am văzut și revăzut toate filmele care se puteau viziona în acea vreme la Paris. Sentimentul de încântare pe care-l încercasem la primul contact cu Chaplin nu m-a părăsit ci, dimpotrivă, s-a accentuat. Ba chiar a început să mă intereseze filmul în general și am devenit un spectator fanatic. Mă convertise Charlie Chaplin. Am ajuns chiar să văd cîte trei lung-metraje zilnic.

Uneori, după masa, sala era goală. N-o să uit niciodată o vizionare dintr-o sală de pe marile bulevarde, numită «Parisiana». Mă dusesem să văd un film american, căci evitam filmele franțuzești, prea intelectuale după părerea mea. Eram singur în sală, cel puțin așa credeam. După cîteva minute de la începerea proiecției, am simțit o prezență într-un jilt, nu departe de mine. Am întors privirea și, cu tot semiîntunericul, m-am convins că sînt totuși singurul spectator. M-am sculat de la locul meu, decis să lămuresc misterul. Era vorba în film despre fantoma unei femei ucise. Fantoma îi urmărea pe asasinii, care, oricît s-ar fi pitit în cele mai ascunse unghere, erau infailibil reperați. Mă pregătisem chiar să dau nas în nas cu o creatură din cealaltă lume... Dar am dat de un șobolan care, instalat în jilt, urmărea ecranul. Foarte speriat din pricina mea, șobolanul o luă din loc și eu mă întorsei la fantoma din film.

Curînd am ajuns să disociezi di-

«Știu că sînt francez și știu că trebuie să lucrez într-un sens absolut național. Doar în acest fel pot ajunge la inima oamenilor aparținînd altor națiuni, dînd operei de artă un caracter internaționalist»

ferențe de stil în creațiile semnate de regizori diferiți. Faptul acesta a însemnat deschiderea unei epoci din viața mea.

Urmăream cu sufletul la gură fil-

mele lui Griffith. Cea mai mare încîntare mi-o provocau grosplanurile. Îndeosebi grosplanurile feminine. Nu mi-am schimbat părerea nici azi. Anumite grosplanuri ale Liliane Gish, altele ale lui Mary Pickford, apoi cele ale Gretei Garbo sînt vii și vor rămîne vii în memoria mea. Sînt oricînd gata să suport cel mai plicticos film, dacă îmi oferă un grosplan frumos al unei actrițe care-mi place. Sînt un atît de mare adept al grosplanului, încît mi s-a întîmplat chiar să introduc în filmele mele secvențe cu totul inutile, fără legătură cu acțiunea, doar pentru motivul că îmi permiteau să fac un grosplan de toată frumusețea.

Influența pe care a exercitat-o tatăl meu asupra mea este de neîgăduit. Cred că, în viața de toate zilele, nu poți defini riguros influența exercitată de o ființă asupra alteia. Ea ține de mirosul corpului, de culoarea părului, de mers și, îndeosebi, de acel radar invizibil și neanalizabil în care eu, unul, cred.

În ciuda dorinței sale de a nu-și influența copiii în nici un fel, tatăl meu ne influența prin intermediul tablourilor care umpleau pereții casei noastre. Înconștient, ne obișnuisem să considerăm că pictura lui e singura pictură posibilă. Tinărului său prieten, pictorul Albert André, Renoir îi spunea: «Trebuie să umpli orice gol. Tablourile bune, romanele bune, operele bune scot la iveală limitele pe care le impune subiectul». Albert André



Renoir antifascistul

«Viața ne aparține» — una din cele mai originale și mai angajate realizări de stînga ale lui Renoir — era caracterizată astfel de Pierre

Bost, cunoscut cineast francez, strălucit dialoghist și scenarist, pe atunci, în '36, critic de mare prestigiu:

«Filmul e un documentar, un montaj, o suită de scheciuri, un colaj de discursuri convingătoare. Rareori s-a izbutit în Franța ca un film «fără subiect» să apară atît de coerent, atît de inteligent, demonstrînd atît de limpede forța cinematografului de a ilustra și difuza idei. «Viața ne aparține» este primul film-eseu care ni se propune.»

Forța antifascistă a filmului a speriat cenzura burgheză care l-a interzis. Totuși, pînă azi, documentarul lui Renoir a rămas ca un exemplu clasic al «operei de circumstanță», al filmului-comandă socială, care reușește să se impună posterității prin valorile sale estetice inspirate de forța lirică a ideilor comuniste.

i-a replicat că există tablouri splendide cu goluri, mai ales la pictorii din perioada de început a Renașterii italiene. Dar Renoir a argumentat că ceea ce André consideră că e un vid, este în realitate la fel de viu ca părțile umplute cu acțiune. Un moment de tăcere în muzică poate fi mai sonor decât tromboanele a zece fanfare militare. Această lege a unui conținut dens este poate una din puținele îndrumări de ordin artistic pe care mi le-a dat tatăl meu. Mă surprinde că mintea mea înțesată cu aiureli de soiul «soldaților imperiului meu» și al «mușchetarilor» a înregistrat acest sfat...

E curios că exact în producțiile în care credeam că mă scutur de influența paternă, principiile estetice ale lui Renoir sînt mai vizibile. Spun estetice, fiindcă nu găsesc alt cuvînt în locul acestui termen pe care tatăl meu îl dezaproba. Era vorba la el, de fapt, de principii filozofice, pe care le aplica atît în viață, cît și în pictură. El concepea lumea ca un tot, compus din părțile care se îmbină, echilibrul lumii depinzînd de fiecare părticică. Acest crez în unitatea universului se traducea la el prin respect și dragoste pentru orice formă de viață. Cînd se plimba pe cîmp, practica un slalom ciudat numai ca să nu strivească o buruiănă. Credea că dacă strivește o furnică, distruge probabil echilibrul unui mare imperiu. Inconștienta mea încredere în clarviziunea lui Renoir mă împinge spre oamenii considerați «simplici», dar care dețin, poate, o fărîmă din înțelepciunea eternă.

Întîlnirea cu Dédée

Am întîlnit-o pe viitoarea Catherine Hessling în timpul unei permisii pe care o petreceam la Collettes, proprietatea părinților mei de lîngă Nisa. Dédée, căci așa o cheama pe atunci, era ultimul dar făcut de mama, înainte de a muri, tatălui meu. Tatăl meu visa să aibă un model blond pentru «Spălătoresele». Mama se adresase Academiei de pictură din Nisa și o descoperise acolo pe Dédée. Apoi murise, după opinia medicilor, din pricina diabetului. Eu știam că murise din cauza necazurilor pricinuite de rana gravă pe care o căpătaserăm eu pe front.

Dédée sosea de la Nisa, în fiecare dimineață, cu tramvaiul. Apariția ei echivala cu o lovitură de baghetă magică. De la moartea



Opera fiului și

Considerată capodopera artei sale cinematografice, «Plimbarea la țară» a lui Jean Renoir te trimite imediat cu gîndul și ochiul la capodopera picturală a tatălui. E, probabil, omagiul suprem adus de fiu — tatălui, «celui a

mamei, domnea în toată casa o atmosferă sinistă. Cît trăise mama, care în ciuda corpolenței ei putea fi considerată o sfirează, casa noastră fusese animată. Era o oază de bucurii și liniște. O dată cu plecarea ei, plecase și veselie. Iar cu Dédée, se reintorsese. Dédée îl adora pe tata și sentimentul era reciproc. Dimineața, în timp ce se năpustea în atelier și se pregătea să pozeze, cînta cît o ținea gura un cîntec popular. Renoir era

încîntat, căci el considera că o casă în care nu se cîntă seamănă cu un mormînt. După moartea tatei m-am căsătorit cu Dédée. Pașiunea noastră comună pentru cinema a influențat mult această hotărîre. Abia cînd s-a decis să facă film, ne-am gîndit să-și ia un pseudonim. Nu mai știu de ce ne-am oprit la Catherine Hessling.

Tatăl meu își dorise să mă ocup de ceramică. Amenajase chiar un atelier și un cuptor lîngă casa



opera tatălui

cărui pictură o consideram singura pictură posibilă», celui care a lăsat urmașilor săi — printre zgîrcitele sfaturi artistice — «legea unui conținut dens» în imagine și încrederea totală în oamenii simpli

noastră, pentru mine și pentru frațele meu mai mic, Claude («Coco» din tablourile lui). Firește, Dédé lucra cu noi. Renoir o considera foarte talentată și spera că vom modela cu toții obiecte utile, căci nu credea în meseriile în care «mîna» nu juca nici un rol. Nu avea încredere în intelectuali: «Otrăvesc lumea. Nu știu nici să vadă, nici să audă, nici să pipăie».

După căsătorie, Dédé și cu mine am locuit cîțiva ani la Collet-

tes. Acolo s-a născut fiul nostru Alain. Pasiunea noastră pentru film trebuia să ne ducă, fatal, la îmbrățișarea acestei cariere. Dédé era neobișnuit de frumoasă. Toată lumea i-o spunea și era exclus ca ea să n-o înregistreze. Mergeam zilnic la cinematograful și ajunsesem să trăim în lumea ireală a filmelor americane. De notat că Dédé făcea parte din aceeași categorie de femei ca «stelele» ale căror apariții pe ecrane ne urmă-

reau. În plus, le imita atitudinile și se îmbrăca ca ele. Așa fel că i se întîmpla ca trecătorii s-o oprească pe stradă și s-o întrebe dacă au văzut-o în cutare sau cutare film, firește american. Nu nutream nici un fel de respect pentru filmul francez. De aici pînă la a crede că Dédé n-avea altceva de făcut decît să apară pe ecrane pentru a fi luată drept o Gloria Swanson, o Mae Murray sau o Mary Pickford, nu era decît un pas. Ca soția mea să facă și acest pas, i-am cerut sprijinul prietenului meu, Pierre Lestringuez, care avea relații în lumea filmului. Cît despre mine, eram hotărît să nu joc alt rol în această lume decît pe cel al omului care finanțează filme. Avea să se dovedească un rol catastrofal.

Insist asupra faptului că nu am pătruns în cinematografie decît cu intenția s-o lansez ca vedetă pe soția mea. Eram ferm decise ca, odată atins acest scop, să mă întorc la atelierul meu de ceramică. Nu-mi închipuiam că, intrat în angrenaj, n-o să mă mai pot desprinde. Dacă mi-ar fi spus cineva pe atunci că îmi voi cheltui toți banii și toată energia ca să fac filme, nu l-aș fi crezut.

Cu riscul de a fi considerat un oribil burghez mercantil, nu mă pot împiedica să nu-mi împart cariera în două etape, după niște criterii strict materiale. Prima etapă e cea în care plăteam ca să fac filme. Cea de a doua e cea în care eram plătit.

Regizorul e un mamos

«O plimbare la țară» și «Azilul de noapte» ilustrează cel mai bine părerile mele despre raportul dintre scenariu și imagine. Caracteristic pentru acest raport este aparenta lipsă de fidelitate. Între proiect și rezultatul final se interpune o întreagă lume. Totuși infidelitatea mea nu e decît superficială, căci consider că am fost întotdeauna fidel față de spiritul general al unei opere. Un scenariu pentru mine nu reprezintă decît un instrument pe care-l poți modela cum vrei, pe măsură ce te apropii de țel, care țel este, în schimb, inamovibil. Acest țel se află uneori numai în sufletul autorului. Dar dacă țelul nu există măcar în inconștient, opera creată va fi neapărat superficială. Autorul unui film descoperă caracterelor provocîndu-i pe eroi să vorbească; sau descoperă ambianța generală cînd își concepe decorurile și cînd alege exte-

rioarele. Convingerile sale intime nu apar decât cu timpul și, în general, în urma colaborării cu echipa filmului, cu actorii, tehnicienii și ceilalți. Trebuie să ne supunem legii inexorabile care stabilește că esența nu iese la iveală decât în măsura în care un obiect începe să existe.

Regizorul nu e un creator, ci un mamoș. Meseria lui e să-l facă pe actor să procreeze un copil, a cărei existență, înlăuntrul lui, actorul, nici n-o bănuia. Instrumentul pe care-l va folosi mamoșul, în acest caz, nu e altul decât cunoașterea mediului înconjurător și supunerea în fața acestei forțe.

Orice ființă omenească are părerii proprii. Ca un fel de religie naturală și inconștientă. Orice operă creată de oricare dintre noi are valoare în funcție de măsura în care sintem capabili să ne captăm



Dac-ar fi s-o iau de la început

«Cinematograful — mărturisește Renoir în «Viața și filmele mele» — m-a dezamăgit de multe ori, mi-a dat multe bătăi de cap și supărări, dar bucuriile sale depășesc cu mult mizeriile. Dacă-ar fi să reîncep, aș face tot cinema...»

Cu 50 de ani în urmă, în 1924, Renoir (Jean — fiul genialului pictor Auguste Renoir) se aruncă în marea aventură a cinematografului, fără să-și închipuie că va scrie vreodată aceste cuvinte esențiale ale patriarhului de azi. Avea 36 de ani, se ocupa cu ceramica, era proaspăt căsătorit cu un «model» al tatălui său, superba Dédé, pentru care — se pare — tânărul plastician își schimbă viața, inspirația și ideile artistice. Renoir susținea cuiva că ceea ce l-a condus spre cinema ar fi fost pasiunea pentru trucaje și nu dorința sfântă de a crea, de a fi un autor, de a inventa povești. Povești... Căci, în această carte scrisă la 75 de ani, artistul va recunoaște în sfârșit: «Toată viața am încercat să realizez filme de autor. Nu din vanitate, ci pentru că cerul m-a înzestrat cu dorința de a mă defini și de a mă expune unui auditoriu, fie el mare sau mic, strălucit sau amărit, entuziast sau sceptic...»

Încît ceea ce reține biograful din debutul lui Renoir este faptul că primul său film finanțat și

scris de el, regizat însă de altcineva, este «Catherine sau o viață fără bucurie», în onoarea celei botezate artistic Catherine Hessling, stimata soție a scenaristului Jean Renoir, cu care va realiza de altfel celebra «Nana», după Zola, în 1926, film cu care începe — în adevăratul sens al cuvîntului — cariera sa prodigioasă de regizor. Cu «Nana» — Renoir găsește imediat tonul sarcastic și rău al capodoperelor sale, forța spiritului său antiburghez care acționează coleric și pamfletar, crud și neliniștitor. Ochiul său lucrează realist, poetic și pictural — influența tatălui e de neocolit, mai ales din punct de vedere filozofic, dacă se reține insistența cu care fiul precizează că «tatăl meu dezaproba estetica pentru a aplica în viață și pictură principii filozofice». Și în primul rînd principiul că lumea e un tot. Exact ceea ce Jean Renoir va denumi la rîndul lui drept unul din punctele fixe ale creației sale: «Certitudinea mea că lumea e una».

«Acest crez în unitatea universului se traducea la tatăl meu prin respect și dragoste pentru orice formă de viață... Credea că dacă strivește o furnică, distruge probabil echilibrul unui mare imperiu. Încrederea mea în clarviziunea lui Auguste Renoir m-a împins spre oamenii considerați «simpli», dar care dețin poate o fărîmă din înțelepciunea eternă».

Acești oameni simpli — truditarii niciodată consacrați ca eroi principali în filmele aceluia timp — sînt sursa esențială de inspirație pentru «Toni», realizat în 1934, cu actori necunoscuți, neprofesioniști, în decoruri reale, adevărată «revoluție artistică», făptuită cu 20 de ani înaintea clasicului neorealism italian. (Asistent de regie la «Toni»: Luchino Visconti — cel care va lansa neorealismul cu «Obsesie», în 1942!). «Toni»

Renoir, artist al păcii

În 1946, la reluarea după războiul din '41—'45 a «**Marii iluzii**» din '914—'918, scenaristul filmului, Charles Spaak, scria:

«Ce repetă fără încetare acest film? Că războiul este idiot și urit, că războiul ucide oamenii creați pentru alte misiuni... El spune că în toate țările lumii există oameni viteji, emoționați de aceleași idei, care suferă în război și aspiră din tot sufletul la pace, preferând dragostea urii și camaraderia — asasinatului».

Revista «L'Avant-scène» a descoperit în prima bobină a actualei versiuni a «**Marii iluzii**», această scrisoare-document a regizorului către operatorul proiecționist:

Dragă domnule,

Acest apel e al unui tehnician, adresat altui tehnician.

O să proiectați filmul meu, «**Iluzia cea mare**». Filmul e încă sănătos, în pofida vârstei de 22 de ani și a unor caracteristici care erau la modă în 1936. Una din ele este că a fost tras pe o peliculă pentru un ecran de 1,33 x 1 m. Am compus imaginile în așa fel ca să umple acest cadru. Am acumulat detaliile, fie în marginea de sus, fie în marginea de jos a cadrului. Proiectând astăzi filmul meu pe un ecran mai lat, există riscul ca aceste detalii, pe care le consider importante, să fie eliminate; există și riscul să fie tăiate capetele personajelor, ceea ce mi se pare inestetic. Vă cer așadar să mă ajutați pentru a-mi prezenta munca în condiții cât se poate de bune, adică pe un ecran cu dimensiuni potrivite.

Vă mulțumesc cu anticipație.

Cu toată amicitia,

Jean Renoir

inaugurează perioada cea mare, de glorie și victorii indiscutabile, plasată între anii 1934 și 1939, o perioadă de cinema angajat decis la stînga, de cinema politic, deschis antiburghez, contestatar, ce-i drept în limitele unui umanism clasic dar eficient și valabil ca demnitate artistică înaintea declanșării celui de al doilea război mondial, care va provoca nu puține derute intelectuale. E epoca realizării unor capodopere ca:

1936: «**Viața ne aparține**» — film-comandă a Partidului Comunist Francez, sub semnul entuziasmului născut de victoria Frontului Popular, documentar viguros despre Franța aceluia timp marcat de avîntul forțelor progresiste.

1937: «**Iluzia cea mare**» — una din realizările majore ale cinematografului mondial, o laudă a solidarității umane în cele mai grele încercări, chiar în infernul războiului.

1938: «**Marseieza**» — «film pentru popor și prin popor», «povestea unor oameni care au luat cu asalt Bastilia, răsturnînd regalitatea, oameni simpli, foarte normali, desigur revoluționari, ceea ce nu-i împiedică nici să mănînce, nici să bea, nici să le fie cald, nici să le fie frig»... (Renoir).

1938: «**Bestia umană**» — ecranizare după Zola, împărtășind întregul patetism, toată vigoarea anticapitalistă a scriitorului, operă puternică, plină de frumusețe, valorificînd la maximum forța cuplului Gabin-Morgan.

1939: «**Regula jocului**» — satira cea mai necruțătoare a lui Renoir la adresa a ceea ce azi obișnuim să numim «la dolce vita» a claselor posedante, a universului lor, «illogic, iresponsabil și crud», după expresia regizorului. Mare insucces financiar, care nu-l va împiedica pe artist să scrie: «Acum încep să știu cum trebuie muncit. Știu că

sînt francez și știu că trebuie să lucrez într-un sens absolut național. Doar în acest fel pot ajunge la inima oamenilor care aparțin altor națiuni, dînd operei de artă un caracter internaționalist».

Din păcate, războiul și ocuparea Franței de către hitleriști îl silesc să părăsească Europa. Darryl Zanuck îi oferă un contract în S.U.A. Renoir se instalează la Hollywood unde se va adapta greu și nu prea fericit din punct de vedere artistic. Filmele acestei perioade de exil, întinsă pe zece ani, nu trezesc un mare interes, ele sînt departe de forța lui care, de altfel, va slăbi, se va «cumiți» o dată cu vîrsta... Opera cea mai simptomatică pentru noua perioadă, care va marca și sfîrșitul nereușitei experiențe americane, va fi «**Fluviul**», realizat în 1951: o meditație ce se dorește «senină» și «înțeleaptă» în fascinantul decor al Indiei, celebrînd o altă vîrstă sufletească a artistului, descrisă astfel chiar de dînsul în prezentarea filmului (1951): «Astăzi, ființa nouă din mine înțelege că vremea nu mai e a sarcasmului și că tot ceea ce mai pot aduce acestui univers este dragostea mea».

Tot ce urmează de la «Fluviul» trebuie pus sub semnul acestui umanism sentimental și obosit, al unui lirism comod, a unei «filozofii» fără flacără și explozie, capabilă totuși de a mai capta trepidația vieții în «**French cancan**», dar părăsind zonele fierbinți ale realității pentru o «pace» care — și în cazul unui geniu ca Renoir — nu prea obișnuiește a dăruii artistului capodopera.

La 80 de ani, împliniți în 1974, la 15 septembrie, Jean Renoir e venerat de toți iubitorii cinematografului ca unul din marii patriarhi ai artei noastre, singurul care ne-a mai rămas în viață alături de marele său prieten, Charlie Chaplin.

și să ne definim părerile. La unii această comoară va rămâne nedescoperită din pricina țesăturii de minciuni care ne înăbușă existența. E interesant însă faptul că această cursă a autorului unui film înspre adevărul său interior nu-i împiedică deloc pe colaboratorii săi să-și descopere propriul lor adevăr. Dimpotrivă, îi ajută.

Mă apucasem să ecranizez nuela lui Maupassant, «O plimbare la țară». Plănuisem să realizez un scurtmetraj. Așa a și ieșit, căci filmul are o durată de 50 de minute. Tema ar fi oferit totuși material pentru un lungmetraj. O dragoste ratată, o viață ratată pot furniza material pentru un întreg roman stufos. Dar Maupassant se limitează la câteva pagini și ne comunică doar esențialul. Așa că am transpus și eu pe ecran esențialul unei povestiri care putea fi de mari proporții și care mă atrăgea. Am filmat pe malul râului Loing, lângă Marlotte. Priveliștea mă făcea să-mi rememorez debuturile. Acolo turnasem și «Fiica apelor». Contasem pe vreme frumoasă și prevăzusem în scenariu planuri scăldate în plin soare. Există de altfel câteva asemenea planuri, pe care am reușit să le trag când soarele ieșea din nori. Dar cea mai mare parte a filmului a fost lucrată pe o ploaie torențială. Ar fi trebuit fie să renunț să filmez, fie să modific scenariul. Țineam prea mult la subiect ca să renunț la filmări, așa că am ales varianta a doua și am modificat scenariul. Rezultatul a fost pozitiv și filmul a câștigat. Această veșnică furtună care amenință peisajul, conferă dramei o nouă dimensiune. La sfârșitul turnărilor, Braunberger, producătorul filmului, a fost atât de satisfăcut, încât mi-a propus să adaug material și să-l transform într-un lungmetraj. N-am fost de acord. Ar fi însemnat să trădez atât spiritul lui Maupassant, cât și spiritul scenariului meu. Consultat, Jacques Prévert s-a alăturat părerilor mele. De altfel eu am fost nevoit să plec ca să mă apuc de «Azilul de noapte» și am lăsat totul în grija Margueritei, monteza filmului. Puțin timp după aceea a urmat războiul și plecarea în America. Marguerite s-a descurcat singură cu montajul și Braunberger a scos filmul pe piață abia după o hibernare de 10 ani. Așa cum prevăzusem, le-a fost imposibil să scoată din el un lungmetraj.

«Cineăștii și cărțile lor»,
selectare și traducere
de **Laura COSTIN**



Renoir anti- burghez

Salutată de întreaga critică progresistă drept una din cele mai izbutite și mai puternice ecranizări ale operei lui Zola, «Bestia umană» — în viziunea lui Renoir — Morgan — Gabin — devine o operă violent anti-burgheză, îndreptată împotriva «sfintei familii» burgheze, a moralei ei ipocrite; de altfel, la premieră, Oficiul Familial de Documentație Artistică, unul din jandarmii ordinii burgheze, caracteriza astfel capodopera lui Renoir: «Operă atroce, perversă, în care nesupunerea duce la furt, la crimă premeditată, la sinucidere. De respins.» Nici vorbă, «Bestia umană» face și astăzi săli pline în toate cinematecele lumii.

Renoir, cineast al poporului

Film îmbrățișat cu pasiune de toată «stinga» franceză, «Marseieza» lui Renoir a fost lansat în 1937 printr-o subscripție națională, inițiată de Confederația Generală a Muncii; manifestele erau redactate în acești termeni agitatorici: «Filmul Unității și Națiunii franceze îndreptat împotriva unei minorități de exploatare. Filmul Drepturilor Omului și ale Cetățeanului. Pentru prima oară, un film va fi comandat de poporul însuși, printr-o subscripție populară. Doi franci — biletul de subscriere! Subscrieți!»

Jean Renoir văzut de Erich von Stroheim

Erich von Stroheim a fost unul din idoli sub influența căruia Jean Renoir s-a aruncat în marea aventură a cinematografului. Iată cum descrie însă Stroheim prima lui întâlnire cu Renoir, prilejuită de turnarea filmului «Iluzia cea mare»:



«Mărturisesc că înainte de a-l cunoaște eram în defensivă; făcusem câteva experiențe triste cu colegii săi americani și fusesem silit să părăsesc atât patria lor cât și slujba mea.

Avusesem până la ora aceea destule șocuri și decepții, consecințe ale unor gelozii meschine sau ale unor serioase aversiuni. Așa că tremuram în timp ce-l așteptam pe viitorul meu regizor în încăperea cam goală pe care societatea producătoare ne-o pusese la dispoziție pentru prima noastră întâlnire. Am auzit pași pe coridor; ușa s-a deschis; un trup greoi, părînd și mai greoi din pricina hainelor prea largi, s-a ivit în ușă, astupînd-o. Nu sînt în stare să-i descriu fața; o să

mă limitez să afirm că m-au frapat ochii lui, care nu sînt frumoși, dar de un albastru infinit și denotînd o inteligență pătrunzătoare. O clipă mai târziu, acest om se afla lîngă mine și îmi aplica, pe amîndoi obrajii, cite un sărut zgomotos. În general, nu-mi plac efuziunile zgomotoase de afecțiune. Merg chiar pînă acolo că îmi repugnă strîngerile prea prelungite de mînă, cînd vin de la persoane de același sex cu mine; și, cu toate astea, fără vreo umbră de ezitare, i-am întors această neobișnuită manifestare de simpatie.

Apoi Renoir m-a prins de umeri și m-a împins mai încolo, ca să mă vadă mai bine; în fine, îmbrățișîndu-mă din priviri, mi-a mărturisit în germană cît de mult îi place tot ce am făcut și cît e de fericit că voi lucra alături de el. (A spus: «alături de el». Nu: «pentru mine».) Nu mai erau necesare discuții lungi. Înțelesesem totul, știam că totul o să meargă bine. Mă simțeam însă într-o stare jalnică la gîndul că nu pot să-i întorc complimentele, fiindcă (din păcate!) nu văzusem niciunul din filmele lui. Dar i-am spus cîtă bucurie simt la gîndul că voi lucra cu el.

Întreaga colaborare cu Renoir a fost pe măsura acestei prime întâlniri: cordială. Nu știu vreun om care să fie mai stăpîn pe nervii lui. L-am văzut la Königsburg, turnînd cele mai importante scene din «Iluzia cea mare». Totul părea să se întoarcă împotriva lui; chiar și dumnezeu părea să-l persecute, căci a început să ningă în mijlocul unei scene și a nins atât de abundent încît Renoir s-a văzut nevoit să modifice scenariul ca să justifice o asemenea cădere intempestivă de zăpadă.

Timp de cinci zile și cinci nopți, Renoir a lucrat încontinuu, cu încăpătînire. A șasea zi, soarele a ieșit din nori și în mai puțin de un ceas, toată zăpada s-a topit. O cantitate impresionantă de metri utili de peliculă devenea așadar nefolosibilă. El nu și-a încrețit nici măcar fruntea și, cu o voce calmă, a organizat un transport de naftalină, ghips și acid boric, pe care l-a așteptat, la fel de liniștit, să ajungă la destinație.»



Noi față-n față cu

'74 și gloriile anilor '30

**Prin film cunoaștem o epocă.
Credem că a fost bună ideea de
a programa pe ecrane mari și mici
gloriile anilor '30**

**Cea mai bravă străbunică
din istoria filmului
(Marlene Dietrich)**



A fost bună ideea de a programa pe ecranele mici și mari ale anului '74 câteva din filmele marilor vedete ale anilor '30. Generații întregi nu văzuseră chipul lui Garbo, Charlot era

un bun al cinematecii, iar Marlene Dietrich mult prea puțin cunoscută.

Efectul? Săli luate cu asalt — când la televizor s-a dat «Grand Hotel» străzile erau goale ca în ziua finalei cupei mondiale de fotbal, film perisabil cu 22 de

filmul de altădată



Istoria vieții lui
confundă cu istoria filmului
(Charlie Chaplin)

bărbați oboșiți de tantieme.

Dacă n-a fost o coincidență, atunci s-a ales bine, căci cele trei vedete au ceva, cel puțin ceva comun: faptul că își trăiesc bătrânețea asistând la gloria tinereții lor. E frumos să fii bătrîn și să vezi că mai ai glorie, că te admiră nepoții și strănepoții ca odinioară.

Să vedem ce-a arătat această confruntare cu un gust nou, trecut prin milioane de filme, încălzit de atîtea alte admirații, survenite pe parcurs.

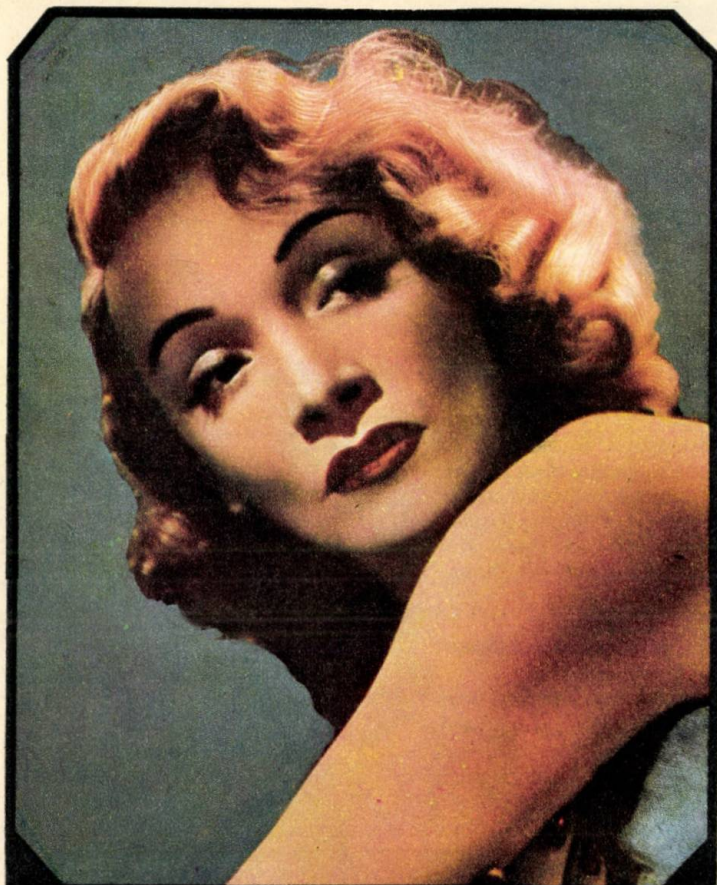
Două dive...

Cele două dive trăiesc azi comportări artistice diferite. Garbo s-a retras — și a curs destulă cerneală pe această chestie veche de 33 de ani. Consecvența are totdeauna ceva stimabil. Marlene a mai jucat și aparițiile sale publice, ce se repetă la cîteva ani o dată, dar numai pentru cîteva concerte, sînt adevărate triumfuri. Glasul său (eu știu dacă ceea ce cîntă ea sînt cîntece, sau poeme, sau confesii, sau romane!) e tras atunci pe cîteva milioane de discuri, picioarele sale de adolescentă fac concurență tuturor adolescentelor, stupefiind pe toate bunicile (Marlene e o bravă străbunică), silueta recitalurilor sale reamintind criterii absolute. Ultimul ei film are 9 ani. Dar poate nu va fi ultimul. Sper, o doresc.

Filmele ce ni le-au arătat nu erau grozave. Cele «7 păcate», mai alert și mai puțin pretențios. «Grand Hotel» și «Anna Christie» erau chiar proaste, adeseori ridicole. Dar nu asta era esențialul. Esențialul era diferența dintre ele. Garbo n-a plăcut tinerei generații. Altoră, mai «vechi», le-a strîns inima în clește amintirii — alte criterii, alte planete. Marlene a fost



Ea a organizat cea mai spectaculoasă
evadare din istoria filmului
(Greta Garbo)



**Mitul femeii prea accesibile. Ea distruge existențe
pentru că se distruge pe ea însăși
(Marlene Dietrich)**

imediat văzută ca o mare actriță și ca o mare frumoasă. Și dacă se dădea în loc de «7 păcate», «Blonda Venus», era și mai concludent: oricine dintre marile actrițe de azi, chiar Shirley MacLaine, pot spune că nimic nu mai e de neîncercat în această meserie de cînd cu blonda. Nu voi ascunde că preferința mea e netă, e veche de 10 ani, de cînd le-am văzut pe cele două rivale în mai toate filmele lor, că Marlene e slăbiciunea femeiască a carierei mele de cinefil, deși nu-mi plac sprîncenele ei prea subțiri, deși cred că «Îngerul albastru» e cel mai prost film din cariera ei («Îngerul...» a lansat-o...), deși cîntecul ei (dacă, așa cum spuneam, acela e cîntec) îmi place mai mult decît Piaf, la fel

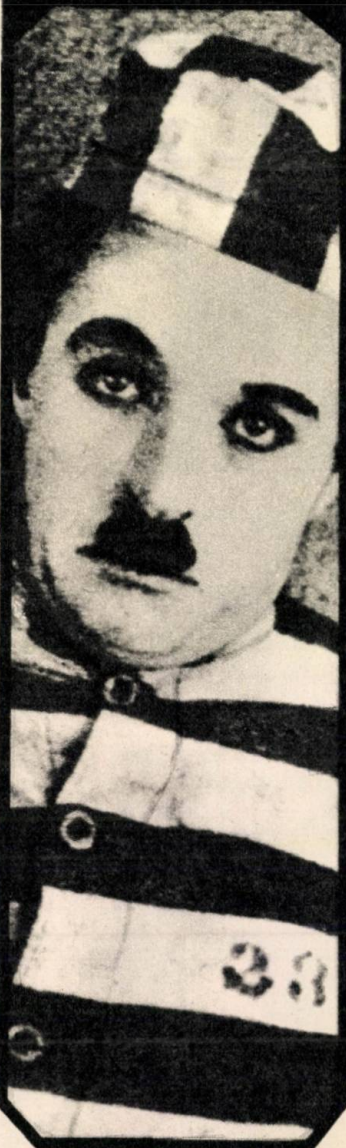
de mult ca Armstrong, deși Shirley e la fel de bună, de extraordinară, deși...

Deși n-aș vrea să o nedreptățesc cu totul pe Garbo. În ciuda stîngăciilor, a privirilor ei impardonabile în obiectiv (impardonabile pentru o actriță mare), a faptului că simt mereu că joacă, și că nu jocul e forța ei, în ciuda sentimentaloidului ei rol etern, în fiecare clipă de compătimit, e ceva în Garbo care nu poate fi ignorat. Așa cum nu ignori statuile pe lîngă care treci zilnic, statui ce nu-s frumoase, nici urîte, sînt statui, acolo e locul lor. Ele sînt. Garbo este.

Dar să lăsăm divele și să vorbim despre Film. Căci în «Lumi-

'74 și gloriile anilor '30

**Simbolul omului mic
strivit de marea societate
(Charlot)**





**Mitul femeii inaccesibile. Ea zdrobește inimile
pentru că e intangibilă
(Greta Garbo)**

nile orașului» salutăm încă o dată eternitatea lui.

... și un film

Patruzeci și trei de ani de la premieră. Charlot acesta, Charlot din «Luminile...» rămîne unul din marile personaje ale acestui secol, geniu al bucuriei duiosă din «anii nebuni». Desfășurarea sa e fascinantă între cele două scene care deschid și închid filmul, scene antologice, scene care, de altfel, reprezintă și cele două registre magistrale pe care a jucat toată cariera sa. În esență, «Luminile orașului» e un film de dragoste — și enunțarea plată a subiectului nu e altceva decît

o crasă melodramă: un vagabond se îndrăgostește de o florăreasă oarbă și săracă, intră (pe nedrept, cum s-ar putea altfel?) în închisoare, dar oarba își recapătă vederea și cei doi se reîntîlnesc în finalul recunoașterii fericite.

Ce salvează acest scenariu (oricînd și oriunde azi de refuzat în orice cinematografie) de ridicol? Incontestabil, geniul personajului, capacitatea de a da tribulațiilor sale, «numerele» sale comice un arier-plan trist, capacitatea de a scoate cu o glumă sau cu o gesticulație bufonă situația lacrimogenă la lumina unei omeneshi îngăduințe și naturale recunoașteri. Excese se desfășoară, într-o parte sau

alta, dar reușesc acel miracol al adevărului fundamental, al unor relații firești. Charlot are darul de a deturna schemele printr-o mereu imprevizibilă întorsătură. El repetă, se repetă, împotriva legilor acțiunii, pentru a transforma repetiția într-o lovitură a noutății. El joacă miturile lumii dezzeroizîndu-le și re-eroizîndu-le cu o libertate și o capacitate de invenție pe care numai marii artiști au avut-o și o au. Prin ele vagabondul trece iluminat de iluzie, dar și de febrilitatea aflării unei soluții imediate.

De ce este un mare «comic» Charlot? Nu pentru că ne face să rîdem — de fapt, nici nu ne face să rîdem atît cît credem noi — ci pentru că are o bună dispoziție inalienabilă, un fel de mîndrie, de democratism structural față de orice situație, știind că imprevizibilul deschide mereu o poartă pe care binele se poate furișa și repătrunde în lume; o sănătate morală cuceritoare și triumfătoare ce nu ajunge la disperare, la sarcasm, ci joacă mereu ironia — ironia pentru sine, bietul ins fără căpătii, ironia pentru statuia «păcii și prosperității» ce e dezgolită festiv cu vagabondul dormindu-i în brațe, ironia pentru milionarul sinucigaș, pentru boxerii de ocazie, bătîndu-se pentru fela de piine, etc. etc. Nici învingători, nici învinși, nici victime, nici călăi — luminile orașului luminează această viziune idilică, desigur, dar stenică. Charlot a fost (deocamdată) ultimul mare comic — nu pentru că izvorul ar fi secăt, ci pentru că stenicitatea a părăsit cîmpul de bătăie al comediei, ca un duh nevăzut.

Film «nevorbitor», «Luminile orașului» rămîne inimitabil ca o permanență. Peliculele supramoderne prin mijloace, de acum cițiva ani, ne par, cînd le vedem, cu totul demodate. În cinema, patruzeci și trei de ani fac cît două milenii. Aceasta se numește «actualitatea clasicilor». Prin «Goana după aur», «Timpuri noi», «Luminile orașului» și «Dictatorul», octogenarul Charlie

Chaplin se bucură de o glorie pe care nimeni altcineva nu a mai avut-o (și poate, nici nu o va mai avea) în istoria acestei arte vechi cât propria sa viață.

... și un post-scriptum

Un confrate, mare chaplinist

(eu nu sînt, cum veți vedea), îmi reproșează că m-aș contrazice, amintindu-mi că acum cîțiva ani îl învinuiam pe Charlot de a fi definitivat (în chip nefast) triumful melodramei în cinema, de a fi folosit abuziv pantomima — mijloc ce îl cred incompatibil cu filmul. Că Buster Keaton

este geniul filmului mut.

Îi răspund că nu cred nici acum altceva. Că îl socotesc pe Keaton (Malec) mai cinematografic decît Charlot (așa cum o socotesc pe Marlene mult mai bună actriță decît Garbo). Că în afara celor cîteva filme mai sus menționate, tot ceea ce a

Actorii de după anii '30

Singurătatea omului în balonseide

Pe un canal al televiziunii californiene s-au adunat într-o seară, ca să evoce amintiri despre Humphrey Bogart (despre Bogie, cum îi ziceau ei), actori și regizori care colaboraseră îndeaproape cu el. George Raft și Joan Blondell îi evocau figura cu respect, cu duioșie. Joseph Mankiewicz spunea că i-a fost rar dat să lucreze cu un actor înzestrat cu mai mult har, etc... Desigur, era prezentă și Ingrid Bergman. Superba și «veșnic tinăra» Bergman mărturisea că Bogart o intimidase, deși fusese foarte politicos cu ea pe vremea cînd s-au cunoscut pe platou (e vorba, firește, de «Casablanca»). Că îl sărutase în repetate rînduri, așa cum era prevăzut în scenariu... Dar că nici atunci cînd s-au terminat filmările, nu îl cunoștea deloc pe par-

tenerul ei, pe Bogart. Că era «fascinant și misterios în același timp»... Regizorul Stanley Kramer a izbutit să-l evoce cu maximum de elocvență pe actorul Humphrey Bogart. El a spus doar atît: «Am avut cîntea să lucrez cu el, dar nu l-am strigat niciodată Bogie, căci ar fi însemnat că nu-l respect destul, că nu-i arăt toată considerația pe care i-o port. Era un om care nu-și exterioriza sentimentele. Singura pasiune pe care o dezvăluia în public era dragostea lui nemărginită pentru mare. Rătăcea zile întregi, de unul singur, pe iahtul său. Se simțea descătușat doar în largul mării și repeta des cuvintele lui Hemingway: «Marea este ultimul loc liber din lume»...



În strălucirea zgomotoasă și inconstientă a Hollywoodului dintre cele două războaie, el, Bogie, a reprezentat un freamăt de neliniște, un moment de amară luciditate (aici cu Ingrid Bergman, Claude Rains, Paul Henreid)

făcut Charlot este slab, foarte slab. Asta nu mă împiedică să recunosc că Chaplin este un **personaj** al acestui secol (așa cum arătam) și că «Luminile» sînt o capodoperă.

Dacă s-ar fi jucat în acest an și unul din marile filme ale lui

Keaton, sau o selecție extraordinară din ele, s-ar fi văzut că tot ceea ce ține de elipsă, mister, umor întunecat și fantastic, vine pe căi întortocheate de la el (în film, firește). Poate în 1975 îl vom vedea și poate că generațiile tinere îmi vor da, din nou,

dreptate.

Dar ce plăcere, dincolo de toate gusturile noastre, este să privești, confrate, spectacolul genilor cinematografice — și chiar să scrii, cum te taie capul, despre ele! Aci sîntem de acord, nu-i așa?

Gelu IONESCU

**Actorii
anilor '30**

Cea mai platinată victimă a „anilor nebuni”

Nimerește la Hollywood într-o perioadă cînd genul vamp-brun se demodase și publicul dornic de noutate cerea producătorilor altceva. Ei decid că tînăra blondă, frumoasă și inteligentă va fi contralovitura. O platinează puternic, îi decoltează rochiile pînă dincolo de limita permisă de Liga decenței, o pun să traverseze cadrul legănîndu-și șoldurile. I se cere să fie superbă și să tacă. Doar atît. Frank Capra descoperă în Jean Harlow și actrița, oferindu-i șansa de a-i da replica marelui Wallace Berry. «*Blonda platinată*» e filmul care-i va aduce marele succes și în același timp o va obliga de aici încolo să-și poarte o singură povară artistică, statutul impus de Hollywood. I se scriu roluri de femeie fatală, i se inventă romane scandalose, devine vedeta idolatrizată de public. Dar ea invidiază talentul Mirney Loy și viața liniștită de familie a Normei Shearer. La 26 de ani, după șapte ani de glorie răsunătoare, după trei căsătorii ratate și cîteva iubiri nefericite, moare în condiții misterioase, într-o cameră de spi-



I se cerea să fie superbă și să tacă
(Jean Harlow)

tal. Cele două filme despre viața ei, romanul de senzație și sutele de articole scandalose care au încercat să limpezească «cazul Harlow»

n-au reușit decît să sporească faima nefastă a unui Hollywood care se încăpățînează să demonstreze că gloria este doliul fericirii.

Sondaj în cineunivers

Un ieri fără mîine

Dacă ar fi să căutăm ce este caracteristic în producția stagiunii 1973-1974 a principalelor cinematografii occidentale, două tendințe se impun ca reprezentative: cea de evocare ironică-nostalgică a anilor '30-'40 — așa-numita modă «retro» — și cea care-și ia ca temă devastările nu numai materiale, ci mai ales intelectuale și morale pe care le provoacă sau le poate provoca dezvoltarea explozivă a tehnologiei moderne. Desigur, asemenea orientări nu epuizează panorama mai bariolată ca oricînd a producției cinematografice; la un capăt, mari maeștri — un Bergman, un Fellini, un Visconti și încă vreo cîțiva — realizează opere greu de încadrat într-o tendință delimitabilă și etichetabilă, opere ce pot fi raportate doar la coplesitoarea personalitate a celor care le-au creat. În timp ce la celălalt capăt, meșteșugari fără pretenții confecționează pelicule comerciale ce nu-și propun nimic în afara realizării de beneficii. Desigur, pe ecrane au mai apărut și mai apar realizări obosite, secretînd o tristețe inexorabilă, ultime reprezentante al ultimului val din ceea ce a fost acum cîțiva ani «torentul porno». Desigur, se mai produc un număr însemnat de filme pînă nu demult «politice», dar printre ele nici o capodoperă, nici un film răscolitor: filmul politic occidental a fost în bună măsură înghițit de mecanismul sistemului dominant, s-au înmulțit filmele politice «de dreapta» (ca, de pildă, lamentabilele «creații» ale lui Jean Yanne), pînă și în Italia ies pe bandă rulantă filme politice «de serie», rămase tot mai în urma frământărilor dramatice care zguduie viața socială a peninsulei. Filme de acest tip și de alte tipuri continuă și vor continua probabil să se mai realizeze.

Spre deosebire de ele, filmele încadrate în tendințele despre care vorbeam la începutul acestor însemnări sînt cele care dau nota



Acești seducători romantici
(«Butch Cassidy» cu Paul Newman,

**Anul '74
al filmului occidental
dominat de moda retro,
o modă îndreptată
împotriva filmului politic,
o modă a nostalgiilor retrograde**



și funestele lor pistoale
Robert Redford și Catharine Ross)

aparte, distinctă, a ultimei stagiuni occidentale, deși producții animate de acest spirit au mai apărut sporadic și în anii anteriori. De pildă, nu pentru prima oară se realizează filme având ca temă strivirea omului sub povara unei tehnici care a ajuns să-l domine și să-l dezumanizeze. Dar apariția unor importante filme, cum ar fi «Zardoș», «Soarele verde», «Conversația» și alte câteva reprezintă trecerea de la exerciții de stil la o tematică larg răspândită în producția de masă. Filmul care a luat «Palme d'Or» la Festivalul de la Cannes 1974, «Conversația» lui F. Ford Coppola (regizor mult mai interesant decât s-ar fi putut bănui după marele său comercial «Nașul»), urmărește povestea măruntului detectiv new-yorkez (interpretat magistral de Gene Hackman) — a cărui personalitate este strivită de acele gadget-uri audio-vizuale, pentru care nu există viață personală, intimitate, gând propriu — îmbracă gravitatea unei meditații disperate despre destinul omului. Iar dincolo de destinul uman, asemenea filme vorbesc în esență despre criză.

Căci despre criză este vorba.

Nici cei mai opaci apologeti ai sistemului «liberei întreprinderi» (denumire pudică a capitalismului) nu mai contestă azi profunda criză prin care trece lumea occidentală, mai ales de vreun an și jumătate încoace. Nu este vorba numai de o criză economică, deși și aceasta are proporții îngrijorătoare, fie că este vorba de criza energiei, cu efectele sale dramatice, de inflația galopantă care provoacă eroziunea puterii de cumpărare și, deci, a nivelului de trai, de stoparea expansiunii și creșterea șomajului. În unele țări occidentale (în primul rând, în Italia, dar și în Anglia), criza atacă însăși structura de bază a edificii economice. E vorba însă de ceva și mai profund, de o pustiitoare criză a valorilor. Societatea occidentală este afectată de o neîncredere organică în propriul ei destin, în propria forță (așa cum s-a văzut în lamentabilele reacții la consecințele războiului din octombrie 1973 din Orientul apropiat), asistăm la un proces de dezagregare rapidă a mașinii statale — scandaluri, corupție, ineficiență — (și aici, din nou, Italia se află în frunte), la o prăbușire a valorilor morale, la creșterea dezabuzării (chiar valul contestatar din rândurile tineretului nord-american, francez sau vest-german este în retragere).

Desigur, ca în orice perioadă de marasm, reacția firească a oamenilor este manifestarea unei voințe acute de schimbare. Pentru cei mai lucizi,

Un ieri fără mâine

pentru cei care nu și-au pierdut capacitatea de a visa și de a spera, schimbarea înseamnă mers înainte, descoperirea unor noi orizonturi. Dar pentru mulți, dorința de schimbare a stărilor actuale se subliniază în nostalgia după un trecut din care s-au estompat asperitățile și care se identifică, oarecum, cu copilăria, totdeauna mai pură, mai dreaptă, mai frumoasă. Nostalgia după un trecut aureolat de nimbul purității și al grației este un mit vechi cât însăși omenirea. Nu ne-a păstrat oare antichitatea imaginea veacului de aur saturnian spre care se întorceau visurile celor umiliți și asupriți?

Ca să revenim la domeniul care ne interesează, cel al artei cinematografice, nu e oare simptomatic că anii marii crize din 1929-1933, care

a zguduit societatea americană, au declanșat un «boom» al filmului western, al miturilor vestului? Pentru oamenii înfricoșați de perspectiva zilei de mâine, pentru cei care cerșeau o bucată de pâine striviți de jocul satanic al unor divinități cumplite și fără chip, numite Bancă sau Bursă, imaginea marilor spații libere, în care bărbaii se înfruntă privind-se în ochi, era dătătoare de speranță și curaj.

În zilele noastre, nostalgia trecutului se împletește în lumea bîntuită de criză și cu o altă tendință, aparent de sens contrar, și anume cu nevoia de demitizare a trecutului. E nevoia de a-ți dovedi că nici părinții nu erau mai buni ca fiii lor de astăzi, că imaginile de eroism rectiliniare, echilibru al celor de ieri, imagini vehiculate de educație, de artă (și în primul rînd de cinematograf) sînt simple înșelăciuni, că lășitatea, frica, trișarea cu principiile nu sînt fenomene numai ale zilei de azi. Moda «retro», despre care se vorbește atîta în ultima vreme, își găsește reazimul psihic în această împletire contradictorie dintre cele două tendințe care par

că se exclud.

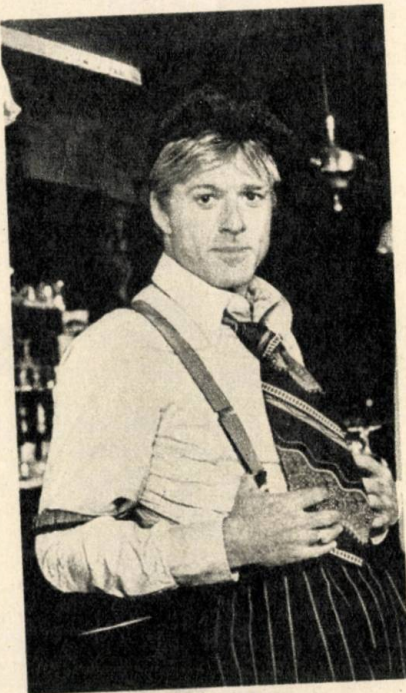
Ambiguitatea modei «retro» se exprimă și prin zona ei de referință temporală. Spre deosebire de alte curente paseiste, nostalgia nu se îndreaptă de astădată spre un trecut îndepărtat, pierdut undeva în ceața legendelor, ci spre un trecut relativ apropiat, ale cărui ecouri nu s-au stins încă și de care generația de azi se simte (chiar conflictual) legată, pentru că acest trecut a fost prezentul părinților.

Moda retro s-a impus în vestimentația feminină și masculină, în stilul machiajului, în concepția mobilierului, în design-ul obiectelor cotidiene, în succesul editorial al amintirilor și memoriilor și, bineînțeles, în cinema.

Este bine cunoscut, de pildă, succesul filmelor lui G. Roy-Hill, «Butch Cassidy» și, mai recent, «The Sting» (încununat cu o mulțime de Oscar-uri în 1974). Ambele au drept protagoniști pe Paul Newman și Robert Redford, în ambele eroii sînt niște oameni în afara legii, mereu implicați în alte lovituri dubioase, dar înzestrați cu un farmec nease-

Acești fermecători îndrăgostiți care au escrocat Europa («Stavisky»)



A
♠

Tone de talent...
(Redford — Newman)

A
♥♥
A

...pentru o «cacialma»
(«The Sting»)

mult care le câștigă de la început simpatia publicului. Hoțiile, escrocheriile, chiar și crimele apar ca jocurile unor copii mari care nu se îndură să se despartă de o copilărie în care totul e permis. Printre atâtea filme ostentativ imorale (cel puțin în sensul moralei tradiționale), filmele retro par mai degrabă situate sub semnul unei amoralități totale.

Nu prea deosebită este viziunea marelui regizor francez Alain Resnais (de altfel cunoscut pentru convingerile sale progresiste) în ultimul său film, «Stavisky». Chipul celebrului escroc, ale cărui afaceri au zguduit viața politică a Franței de la începutul anilor '30, apare aureolat de farmec (personajul este interpretat de Jean-Paul Belmondo); Stavisky este singurul care are gustul jocului, al riscului elegant într-o lume devorată de mediocritate și de meschinărie burgheză.

Un pas mai departe pe linia echivocului ideologic, a estompării criteriilor morale este parcurs de o altă serie de filme «retro», și anume de

acelea care evocă anii războiului și ai ocupației hitleriste. În «Lacombe Lucien» al lui Louis Malle, eroul este un tânăr țaran destul de primitiv care se înrolează în grupele fasciste franceze care colaborau cu ocupația hitleristă. Lacombe îi hărțuiește pe patrioți, jefuiește, participă la masacre, se comportă ca o desăvârșită brută. Dar Malle (și el cunoscut ca regizor de «stînga») nu-l acuză ci, într-un fel, îl justifică: intrarea lui Lacombe în rîndurile călăilor este oarecum o încercare de ieșire din cenușul și insipiditatea vieții cotidiene rurale, exprimă căutarea unei satisfacții în acțiune, fie ea criminală. Relațiile amoroase ale lui Lacombe cu una dintre victimele sale, o tânără evreică, sînt menite să sporească ambiguitatea, granițele dintre călău și victimă tind să se șteargă, ființele, antrenate în jocul războiului și al morții, se complac într-o existență derizorie, fără trecut și fără viitor. Ceea ce este și mai bizar, dar și mai semnificativ, este concluzia pe care desfășurarea filmului o sugerează:

Lacombe ar fi putut tot atât de bine «să se realizeze» intrînd în rîndurile maquis-ului, prezența lui printre fasciști e fortuită, datorată hazardului, care, singur, determină destinele.

O temă asemănătoare abordează și filmul talentatei regizoare italiene, Lillian Cavani, «Portar de noapte». Și aici e vorba de relația dintre un torționar SS-ist și victima lui, despre dragostea absurdă, nefirească, încărcată de ură dintre cei doi.

În tentativa lor anarhizantă și reacționară în același timp, de a goli de orice criteriu axiologic comportamentul oamenilor aflați în situații-limită, Malle și Cavani merg mai departe decît oarecum clasică demitizare a eroilor. De data aceasta e vorba de demitizarea victimelor, considerate drept complice obiective la crimele ale căror jertfe sînt.

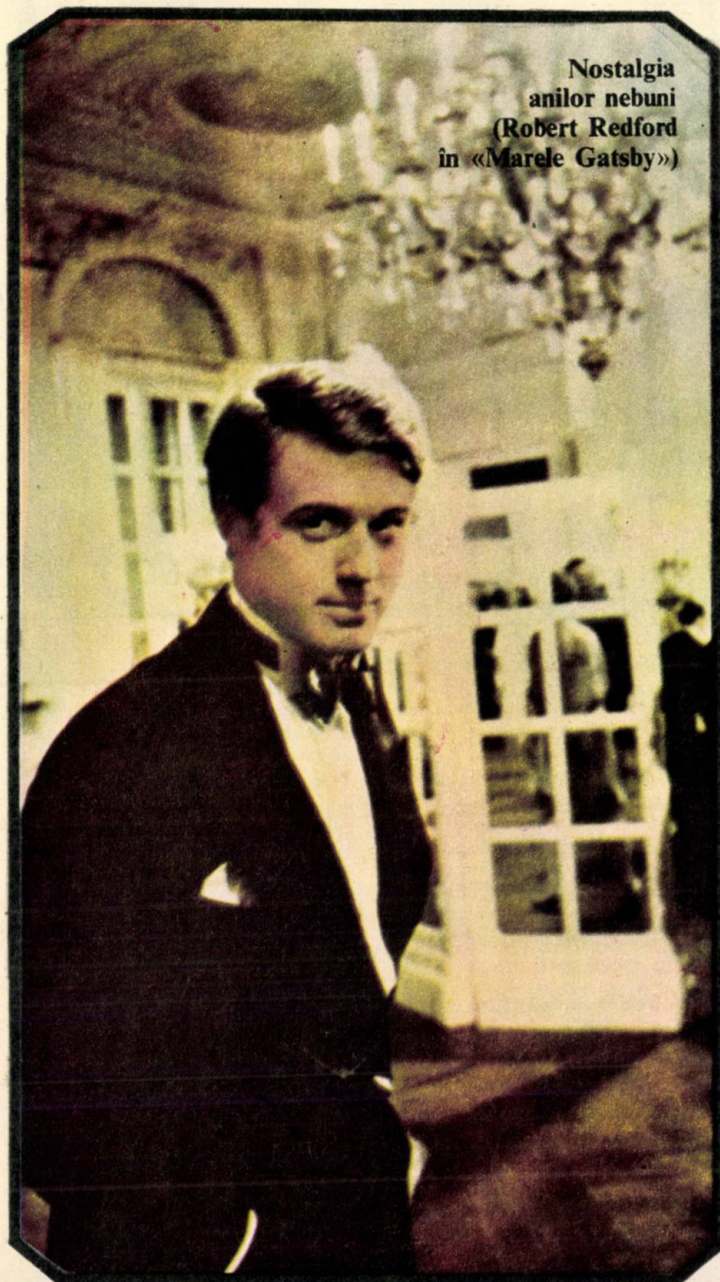
Dacă asemenea filme exprimă deruta unor autori talentați, poate sinceri, dar debusolați, vasta acțiune de promovare a tendințelor «retro» se explică prin rațiuni mai puțin

onorabile. În fond, filmele «retro» au fost propulsate ca o reacție împotriva filmelor politice, fie prin anihilarea cu mijloacele relativismului radical a însuși conceptului de «politic», fie printr-o punere a politicii în paranteză, așa cum mărturiea de altfel Resnais că a intenționat să facă în filmul «Stavisky».

Oricum, în mod obiectiv, curentul «retro» reprezintă astăzi tendința cea mai reacționară din cinematografia occidentală, expresia cea mai

pregnantă a crizei de substanță a unei civilizații care nu mai crede în ziua de mâine. Dar însăși prin caracterul ei ambiguu, prin specificul ei ostentativ, afirmat de contracurent, moda «retro» nu mi se pare a fi un fenomen de durată, ci unul cu bătaie scurtă, care-și consumă repede conținutul. Mai mult ca sigur că în Almanahul pe 1976 nu ne vom mai ocupa de «retro».

H. DONA



Nu sînt mulți actori care se pot lăuda cu o dublă paternitate atît de celebră. Numai că Mia Farrow, cea care o are, nu se laudă cu ea. Cel de al treilea copil, dintre cei șapte ai realizatorului John Farrow și ai actriței Maureen O'Sullivan, a dorit în copilărie, așa cum unii copii vor să se facă marinari sau parașutiști, a dorit să se facă călugăriță! Numai că magnetul Hollywoodului era prea aproape. E drept că silueta ei cam prea firavă nu era pe măsura canoanelor cetății filmului american. Dar după ce s-a hotărît pentru cariera părinților ei, Mia Farrow a determinat Hollywoodul să-i adopte dimensiunile. «John și Mary» în regia lui Peter Yates și «Copilul lui Rosemary» în regia lui Polanski au confirmat-o ca una din vedetele tinerei generații. Spectatorii noștri i-au admirat feminitatea ei fragilă, franchețea ei juvenilă, eleganța ei cam băiețoasă în «Urmărește-mă». Ea a adus pe ecranul românesc al anului '74 acel insolit mesaj londonez al unei plimbări de neuitat prin metropola de pe Tamisa, în căutarea vieții celei adevărate. Pe ecranul mondial '74, Mia Farrow a avut unul dintre cele mai rîvnite roluri din seria filmelor care au evocat nostalgic anii '30. Ea a fost vedeta atît de comentatei mode «retro»: Daisy din «Marele Gatsby».

O vedetă „retro“



Folia jazz-ului și impertinența penelor de struț
(Mia Farrow în «Marele Gatsby»)

O pereche de ași

După amiaza

Fellini, clovnul genial

Răspunsuri fără întrebări
date lui Jean Paul Mont Servan,
redactor la «Ecran '74»

● De n-aș fi fost cineast, mi-aș fi dorit să fiu magician. Două meserii, dar un același scop: a da celorlalți posibilitatea de a visa dincolo de orice îngrădiri. Bieților oameni din 1973, bombardati cu scheme și idei gata confecționate, niciodată în legătură directă cu evenimentele, trăindu-și epoca prin intermediul unor persoane, unor interpretări, unor atitudini prescrise. Eu refuz să aparțin oricărui clan. Locul etichetelor e doar pe valize.

● Veți spune, sigur, Fellini realizează filme pentru public și, deci, face un cinema comercial. Fals. Și în ceea ce mă privește, și în ceea ce privește publicul. Ceea ce se cheamă cinema comercial este în realitate produsul unor regizori care-și proiectează pe ecran propria vulgaritate. Marele lor alibi: un film pentru public!... Sărutul leproșului. Un altruism demn de sfântul Francisc de Assisi.

● Nu! Nu sînt sfântul Francisc și nu mă gîndesc niciodată la viitorii mei spectatori. Adevărul e că pun mîna pe aparatul de filmat atunci cînd am chef să spun o poveste. Și în poveștile mele intră totdeauna autobiografia. Fiecare film al meu se poate raporta la un anotimp al vieții mele. De data asta mă aflu în anotimpul înțelepciunii.

● E adevărat că mi s-a întîmplat să fac un film pentru a respecta un contract. Nu e cazul cu filmul «Amărcord», și, de altfel, dacă ar trebui să te supui totdeauna acestui soi de obligații, mai bine deschizi un magazin de cravate.

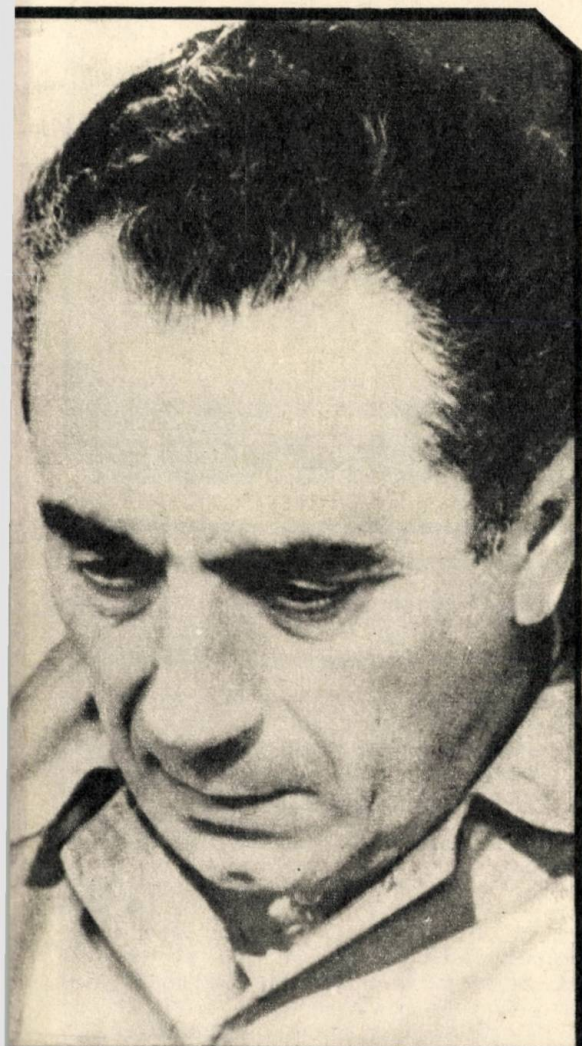
● «Amărcord»: nu e vorba de o marcă de aperitiv, ci de o expresie care se scrie Am'ar-cord — în dialect roman — și înseamnă **îmi amintesc**. Amintirile mele și amintirile altora. Totul preparat după legile instinctului meu. Pentru că nu sînt un cineast aristocrat, care filmează ortodox un scenariu. Invent pe măsură ce filmez. N-aș putea deci să vă povestesc «Amărcord», înainte ca filmul să fie gata. La început, voiam să numesc acest film — «Omul cotropit». Un portret al omului total condiționat de o informatică abuzivă. Apoi lucrurile s-au schimbat. Nu mai e vorba de a construi o in-



Mă aflu
în anotimpul
înțelepciunii
(Fellini)

pentru anul '74

magicienilor



**Singurul mijloc
de a prelungi neorealismul:
interiorizarea
(Antonioni)**

trigă, ci de a juxtapune o serie de episoade, ca în filmul «Roma». Și pentru a lua o distanță față de epoca noastră, distanță prin care să devin mai obiectiv, îmi imaginez că în anul 2000, un supraviețuitor al epocii noastre încearcă să-și povestească viața unui oarecare interlocutor care, probabil, nici măcar nu-l ascultă. Povestitorul răsfoiește paginile unor amintiri vechi, și încearcă să-și amintească, să reconstituie cam ce era un orașel italian din anii '30. Este, dacă vreți, o reflecție asupra lucrurilor ce se pierd, și vor continua cu siguranță să se piardă, dacă lumea va merge în ritmul ei de azi.

● Descriu lucrurile așa cum au fost. Sau mai exact, vi le povestesc așa cum le văd. Pe plan uman și poetic.

● Materialul de lucru este constituit din elemente absolut autentice, pe care le modelez după gustul meu estetic, și care se tot ciocnesc în interiorul strîmt al ecranului. Forța lor emoțională ține de realitatea lor intrinsecă, de amestecul lor, și de formula grafică pe care am ales-o. «Amârcord» este o simplă poveste a unui mic orașel din Romagna.

● Pentru «Amârcord», am apelat la două vedete de teatru, Pupella Maggio, care e celebră în Italia, și Magali Noël, cu care am mai colaborat pentru «La dolce vita» și «Satyricon». Ea joacă rolul lui Gradisca (în traducere: «gustă-dacă-vrei»). Ceilalți sînt necunoscuți. Este un omuleț mustăcios, care în particular este vrăjitor, și Nandi Orfei, directorul de circ, datorită căruia am putut realiza «Clownii». El este cel care repetă acolo, în decor, o scenă de interior, care va degenera în scandal familial. De patru ore prînzește pentru nevoile filmării. A mîncat deja 28 de pulpe de pui.

● Detest actorii care vin pe platou să-și joace numărul. Cîteodată îi angajez pentru contrariul a ceea ce cred ei că sînt. O excepție este Giulietta Masina. În lumea lipsită de dragoste, pe care deseori o descriu, ea iradiază o afecțiune naivă, inepuizabilă. Ea a făcut ca filmul «La strada» să alunece spre blîndețe și milă.

● Nu cred în valoarea filmărilor în exterior. După mine, cinematograful trebuie să se facă integral în studio. Acolo se pot exercita talentele de iluzionist ale cineastului. De pildă, pentru «Amârcord» aveam nevoie de mare. Ei bine, am confecționat marea cu cearceafuri din plastic și cu ceață artificială. N-o să se vadă peștii din apă, dar nimeni nu va putea bănuia că ei nu înoată acolo, în adînc. În studio,



O fată păguboasă din Rimini imitînd vedetele timpului ei
(Magali Noël în «Amârcord»)

poți să mergi dincolo de realism. Mediul reconstruit capătă o valoare poetică și expresivă precisă, fie printr-o accentuare a perspectivei naturale, fie acumulînd și multiplicînd efectele dorite. E vorba de a concentra și de a intensifica amănuntele semnificative pe care realitatea ni le propune într-un mod dispersat și atenuat. Mă ocup de fiecare costum și supravaghez, de pildă, îmbătrînirea actorilor, ridurile și toate degradările care vor fi date pradă aparatului de filmat. Aș spune că cinematograful este mai întîi de toate lumină. O lumină pe care o creăm după nevoie. Soarele nu e controlabil. Nu-i poți spune — mai la dreapta sau mai la stînga. Proiectoarele te fac stăpîn pe situație.

● Decadența și decăderea exercită o mare fascinație asupra mea. Nu în sensul naufragiului, dezastrului, prăpădului energetic care le caracterizează, ci din punctul de vedere al renașterii pe care orice prăbușire o poartă în sine. Nu acesta era sensul ultimei imagini, a privirii copilei din «La dolce vita»? De altfel, la sfîrșitul tuturor filmelor mele, las deschise porțile spre o ieșire fericită sau tragică: de pildă, ultimul surf al Cabiriei, sau motocicliștii din «Roma». Pot fi cavalerii apocalipsului, dar poate simbolizează viața care suie din străfundurile istoriei și aleargă spre marele larg. Nu spun aceste lucruri în funcție de dispoziția unui moment, ci pentru că negativismul îmi este complet necunoscut.



Antonioni, îndrăgostitul

Un portret sub formă de interviu de Luisa Spagnoli, de la «Ecran '74»

Cînd Michelangelo Antonioni avea 7 ani și era un puști foarte curios, s-a cățărat într-o zi în virful Campanillei San Giorgio, la Ferrara și a găsit acolo un cireș înflorit și în cireș (cum o fi ajuns oare acolo?) o pisică.

Antonioni: Venea, cu siguranță, după cireșe.

Alteori, escalada fațadele caselor, să vadă ce se întîmplă înăuntru, și apoi cădea, se întorcea acasă cu o mîină ruptă, sau plin de vînață. La școală nu prea învăța, îl plictisea învățatul, și cîteodată în semn de revoltă față de profesori se suia pe acoperiș și trebuiau să vină pompierii să-l dea jos de acolo. Era așa de distrat, așa de absorbit în el însuși, încît pe stradă se lovea cu capul de cutiile poștale.

Antonioni: Îmi amintesc, cățărutul la mine era o manie. M-am suit pe zidurile din Ferrara să văd ce e într-o gaură, și cînd am băgat mîna acolo, a ieșit un șarpe.

Să fi fost simpla curiozitate vizuală, sau chemarea riscului, dorul de aventură?

Antonioni: Cred că în fond am ratat totul în viață. Poate ar fi trebuit să alternez mun-

ca pe care o fac, cu ceva mai activ, în sensul fizic al cuvîntului. Iubesc mult acțiunea, nu obosesc niciodată. În timpul serviciului militar, eram dintre cei mai activi la exerciții, eu care detest viața militară.

Michelangelo a avut o copilărie și o tinerețe foarte frumoase, lângă o mamă care îl adora. O copilărie plină de joacă și de aventuri. Totuși, Luigi Vanzi, asistentul său, spune: «Cred că, la vîrsta de 6 ani, era deja Antonioni, cel de azi. Îmi amintesc că odată i-am spus — Michelangelo, crezi că fericirea există? — și el mi-a răspuns: — Există... pentru ceilalți.

Antonioni: Am puține amintiri din copilărie, poate pentru că nu mă întorc niciodată spre trecut, privesc mereu înainte. Îmi amintesc de o escapadă de la grădiniță, cînd aveam 3 ani, și de o fugă de la un internat. Era acolo o profesoară foarte urîță care voia să mă sărute pe obraz, și atunci am fugit și nu am vrut să mă mai întorc.

Subiect: fetele.

Antonioni: Cîteodată mergeam singur în hanurile populare și rămîneam toată noaptea acolo, cu cîte o fată. Nu regret de a fi petrecut astfel atîtea ceasuri din viața mea, pentru că pot acum să vorbesc de ele. Am descoperit boala sentimentelor, înaintea sentimentelor înseși.

S-a îndrăgostit odată de o fată pe care o iubea și scriitorul Giorgio Basani. Basani avea s-o descrie mai tîrziu în romanul «Ochelarii de aur»: «Era de o frumusețe surprinzătoare, ca un portret de Ghirlandaio». A urmat apoi perioada în care a fost critic de film. Michelangelo era pe atunci un băiat chipeș și foarte elegant, puțin snob, preocupat de mitul esteticii și frumosului.

Antonioni: A fost o epocă în care îmbrăcămîntea mă preocupa, pînă în ziua în care croitorul meu a scris într-o revistă de mode că eram un om elegant. Am crezut că o să



«Povestea vieții mele: devine mai intensă abia în timpul filmărilor...» („Deșertul roșu” - Antonioni)

«Locuiam la Ferrara, oraș vestit pentru cultul frumuseții, nu numai feminine» — scrie undeva Antonioni. Amintirile lui despre șesul Ferrarei se leagă de mirosul acru al cînepei, de cîntecele luntrașilor, de hanurile unde mergea să bea vin, de interminabilele discuții la colțul «străzilor lungi și largi, străzi ale unui oraș de cîmpie, frumos și pașnic». Discuțiile se învîrteau întotdeauna în jurul unui singur

mor de rușine și de atunci încolo mi-am cumpărat numai haine de gata.

Copilăria și-a petrecut-o între patru mături și vreo douăzeci de verișoare. Problemele lor erau moda, pălăriile, gențile, logodnicii și iubiții. De mic, Michelangelo s-a obișnuit să asculte acest tip de conversații feminine, să observe fizionomiile verișoarelor sale, pe cînd

După amiaza magicienilor

vorbeau, să le înțeleagă psihologiile. Mai târziu s-a însurat cu o fată care avea patru surori și, astfel, numărul femeilor care îl înconjurau a crescut.

Antonioni: A fost util să văd lumea prin filtrul mentalității și psihologiei feminine, și am înțeles că, deseori, e un filtru mai subtil ca al bărbaților. Așa am ajuns să vorbesc mai mult despre femei în filmele mele.

Celor din Ferrara le-a moștenit profunzimea și intensitatea sentimentelor. Dragostea și o dată cu ea filmul sînt lucrurile cele mai importante din lume pentru Antonioni. Toate dramele și deziluziile s-au regăsit topite în filmele sale.

Antonioni: A face un film este ceva diferit de scrierea unei cărți. Flaubert spunea că menirea lui nu e de a trăi, ci de a scrie. A face un film, dimpotrivă, pentru mine înseamnă viață. Povestea vieții mele nu se întrerupe în timpul filmărilor, ci devine abia atunci mai intensă.

Primul său film a fost un documentar — «Gente del Po».

Antonioni: Padul este peisajul copilăriei și tinereții mele. Bărbații care mergeau pe dig, cu pași înceti, apăsați, trăgînd după ei cu o funie bărci greoaie pe care se aflau bucătării și case ambulante cu rufe la uscat, găini și femei trebăluitoare, iată imaginile unei lumi pe care învățăm s-o cunosc puțin. Peisajul acela nemișcat și solitar, făcut din apa mocirloasă, plină de virtuți și din lungile șiruri de ploi pierzîndu-se în ceață, peisajul acela devenea mobil, căpăta viață, se umplea de oameni. Privindu-l, am început să înțeleg lumea prin intermediul imaginii. Am înțeles imaginea, forța și misterul ei.

În 1950, Antonioni a realizat «Cronica unei iubiri» cu Massimo Girotti și Lucia Bosé, film foarte important în istoria cinematografului italian, pentru că deschidea drum unui realism mai mult psihologic și intimist, aplica metodele neorealismului la o tematică a sentimentelor.

Antonioni: Singurul mijloc de a prelungi neorealismul era prin interiorizare.

Îi displace să vorbească de sine însuși și se exprimă verbal destul de greu, poate dintr-o reținere pudică, poate pentru că e un taciturn. Are o uriașă capacitate de a se izola, chiar în mijlocul celui mai teribil haos. Nu-i place să

Filmul și viața Americii în '74



Redăm mai jos cîteva fragmente dintr-o scrisoare deschisă, publicată în ziarul american de specialitate cinematografică, «Daily Variety».

Pentru o mai bună înțelegere a «scrisorii» este util să-i prezentăm pe protagoniști:

Jack Valenti, un om foarte influent în industria de film din S.U.A., este președintele Asociației producătorilor de film (**Motion Pictures Producer Association**). În biroul lui Jack Valenti se stabilesc, în mare măsură, direcțiile de orientare a producției de film americane și se iau măsurile de rigoare pentru a se asigura difuzarea masivă a aceluiași film în lume. Valenti este reprezentantul producătorilor de film americani față de guvern și, în același timp, consilierul aceluiași guvern în problemele cinematografiei. Ca și predecesorii săi, are pe biroul său un telefon legat de Casa Albă prin fir direct.

George Seaton este un regizor prestigios, care își realiza primul său film în 1933 și care a fost și președinte al Academiei americane de artă cinematografică. Scrisoarea a fost adresată de Seaton ca răspuns la un memorandum redactat și trimis producătorilor americani de film de către Valenti. Titlul memorandumului: «Omenirea în raport cu lumea animalelor».

*

«Dragă Jack! Am primit memorandumul adresat tuturor producătorilor și care se referea la «omenirea în raport cu lumea animalelor». Sper că toți realizatorii de film vor fi foarte pătrunși de aceste directive pe deplin justificate în materie de orientare. Dar aștept totuși să trimiți un al doilea memorandum în care să te referi și la cumpletele descrieri realiste ale ororilor pe care le practică oamenii. Prietenii noștri bipezi ar merita aceleași calificative cu care gratificăm o hienă sau o bufniță. Firește, în filme, toate scenele de violență sînt trucate: sîngele este simplă vopsea, se face risipă de carne de vită și de oase de miel spre a se arăta cum poate sfîrteca un glonte dum-dum un trup de om, boxurile metalice cu care un om este doborît sînt de fapt din cauciuc, șișul înfipt în stomac e neascuțit și nici nu iese din teacă. Așa că nici un actor nu poate fi rănit. Dar care va fi efectul acestor scene asupra copii-

O școală a crimei

lor, femeilor, bărbaților, asupra publicului în general?

Sînt de acord că oamenii în toată firea, normali și echilibrați, sînt scîrbiți de asemenea scene de violență și că nici nu le-ar trece vreodată prin cap să imite aceste brutalități. Dar ar trebui să ne gîndim care poate fi reacția unui om mai puțin echilibrat, a unui om care se află pe multe de cuțit în materie de comportare. Cred că e suficient să vadă o asemenea scenă de film ca să fie împins dincolo de limită. Nu crezi, Jack, că industria noastră cinematografică ar avea obligația față de societatea noastră să pună capăt unor asemenea greșeli grosolane? Răspunsul la întrebarea dacă filmul are influență asupra moravurilor îl consider inutil. Acest răspuns îl cunoști foarte bine! Ai afirmat singur în repetate rînduri că filmul influențează modul de viață al oamenilor. Filmul introduce mode, obiceiuri de viață și, în ultimul timp, chiar sisteme de exterminare

a oamenilor. Există, în acest sens, nenumărate exemple... Dacă filmul nu ar exercita un asemenea impact, de ce s-ar cheltui sume atît de uriașe pentru reclama prin televiziune? Ar însemna că se aruncă banii în vînt. Iar unele filme nu reprezintă nimic altceva decît o sistematică reclamă pentru violență și brutalitate. Cinematograful devine, așadar, o școală a crimei...

...Îți amintești de ultima scenă din «Pe frontul de Vest nimic nou?» Era o scenă în care se murea, dar te simțeai emoționat, cutremurat. Era cea mai convingătoare și subtilă scenă de acest gen pe care am văzut-o pe ecrane, căci lăsa imaginația spectatorului să lucreze singură și spectatorul era cuprins de admirație pentru rezerva pe care o manifesta cineastul. Azi, ai vedea pe ecran soldații sîrtecați de un tun, sîngele ar țîșni șiroaie, iar tinerii adepți ai acestor masacre ar zîmbi, și-ar simți satisfăcute instinctele brutale și s-ar gîndi cum să reediteze scena în viața de toate zilele.

...Te rog să remarci că nu preconizez o cenzură strictă, dar pretind ca oamenilor să li se prezinte cu oarecare rezervă acele manifestări de fiară pe care le considerăm specifice pentru lumea animalelor...

...cordiale salutări de la
George Seaton

«Unele filme americane n-au alt scop decît să
facă reclamă violenței și brutalității»





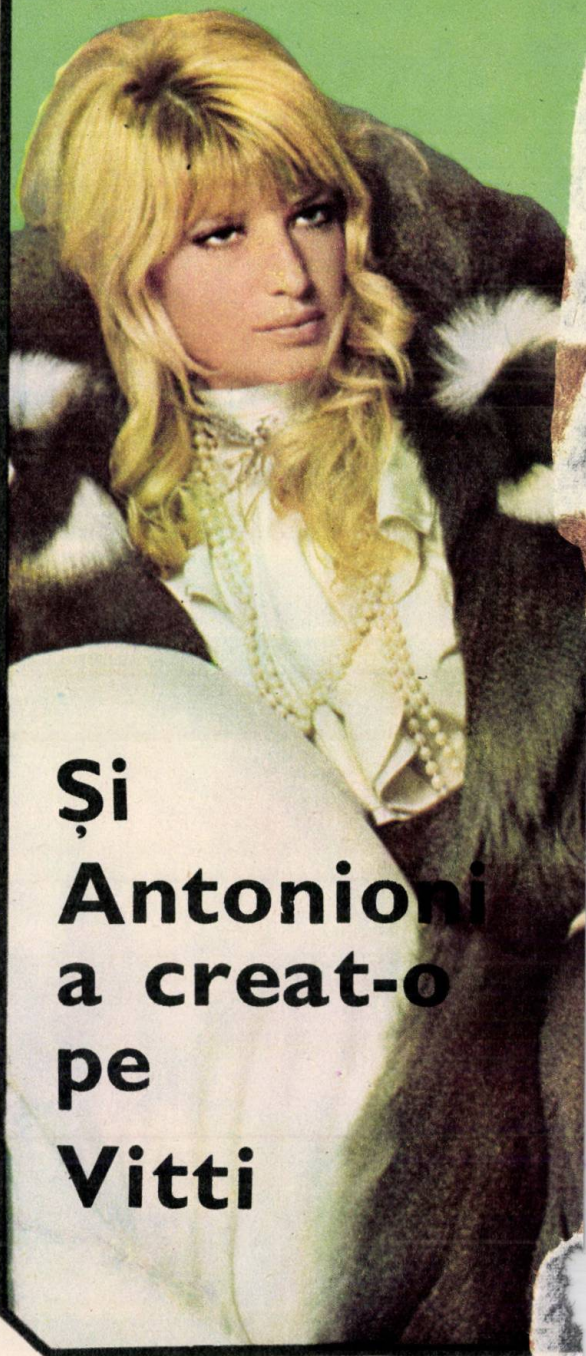
Un mister îngropat
sub gazonul unui parc londonez
(Vanessa Redgrave în «Blow Up»)

fie văzut în timp ce filmează. lubește mai ales tăcerea. Luigi Vanzi spune despre el: «Are un temperament felin, inaccesibil». Antonioni a ajuns târziu la porțile succesului, și a avut o viață artistică extrem de dificilă. Letizia Balboni (fosta lui soție): «Scenariile lui nu mergeau, producătorii spuneau mereu nu, dar el nu făcea niciodată compromisuri. Cred că a avut întotdeauna certitudinea talentului său, pentru că altfel nu ar fi putut rezista. Nu există om pe lume să-l poată abate de la o idee în care el crede și voința, capacitatea lui de reacție au fost totdeauna mult mai tari decât descurajarea și disperarea».

Antonioni: Singura diferență între mine și Pavese este că el s-a sinucis, iar eu nu.

Selectare și traducere: **Dan COMȘA**

Nimic
din ce-i
«actoricesc»
nu mi-e străin



Și
Antonioni
a creat-o
pe
Vitti



Pare poate ciudată afirmația că una dintre vedetele anului care a trecut a fost demult consacrată Monica Vitti. Toată lumea știe, Monica Vitti a avut marele ei boom artistic la începutul anilor '60, când a filmat consecutiv trilogia lui Antonioni, «Aventura», «Noaptea», «Eclipsa», urmată în 1964 de «Deșertul Roșu». Cuplul Antonioni-La Vitti a scris un capitol în istoria cinematografului, centrat în jurul personalității feminine din societatea capitalistă contemporană. «Am crescut printre femei și am fost educat de ele, spune Antonioni. Și de aceea iubesc femeia și cred că o înțeleg.»

Actriței formată de Antonioni nu i-a fost ușor că, după despărțirea de regizor, să-și găsească singură drumul artei sale. Dar parcă dintr-o dată, Monica Vitti și-a amintit de începutul carierei, care nu s-a petrecut ca în legende, «peste noapte». Prin anii '50, ea debutase cu un film intitulat «Să ridem, să ridem, să ridem...» Acest titlu i-a fost parcă predestinat și a devenit acum motto-ul ei favorit. Trecînd practic, de la o extremă la cealaltă, după momentul Antonioni, Monica Vitti și-a regăsit personalitatea rîzînd. De la un rol la altul, ea a trecut rîzînd poznaș, rîzînd tonic, rîzînd cu lacrimi, rîzînd ștregărește, rîzînd cu sughituri, rîzînd calin, rîzînd cu subînțeles, rîzînd cu adresă. Actrița a înțeles să împartă această avalanșă de bună dispoziție cu publicul ei. De la «Fata cu pistolul» la scheciul din «Perechile» de Alberto Sordi, de la «O fată trăznită» în compania lui Maurice Ronet, pînă azi, cînd ecranul mondial '74 a arătat-o în trei roluri de comedie: «O Toscă nu ca celelalte» în regia lui Luigi Magni — o fină ironie la tipul Toscăi patetice, «De două ori martoră», unde ia în deridere frivolitatea, și «Ordinea este ordine» în regia lui Franco Giraldi, unde ia peste picior sufragetele.*

La 43 de ani, Monica Vitti și-a găsit adevărata ei vocație: să rîdă, făcînd și pe alții să rîdă cu ea.

Dar, totuși, pe undeva, în privirea ei directă, dar puțin absentă, în franchețea ei puțin visătoare, în timiditatea ei, deslușim parcă, dincolo de cascadele de rîs, femeia plecată în căutarea prietenei dispărute pe o insulă siciliană din acea «Aventura» de neuitat.

A. D.

* Cei ce au văzut-o în «Perechile» își pot imagina verva ei pe aceste teme.

La început a fost ecranizarea ?

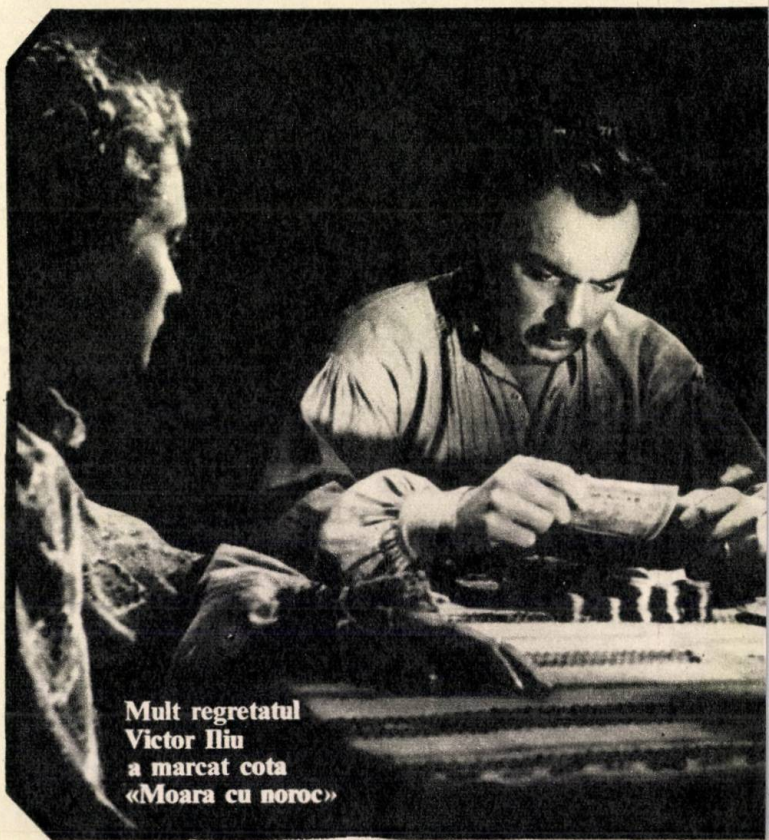


Înainte de toate, o «punere» în temă «cronologică» și aproape exhaustivă: Caragiale, Marin Pre-

da, Mihail Sebastian, Ion Slavici, Horia Lovinescu, din nou Caragiale, Panait Istrati, din nou Caragiale, din nou Caragiale, Goldoni (e un fel de a spune), Titus Popovici, Jean Bart, din nou Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Francisc Munteanu, din nou Panait Istrati, din nou Titus Popovici, V. Em. Galan... Ecranizările cam de aici pornesc, și trebuie să recunoaștem că «sursele», prin extensia lor pe verticala și orizontala timpului și a artei, reprezintă, cu adevărat, niște **puncte de plecare** valide pentru filme. De aici, pornesc, deci, din perimetrul marii literaturi clasice sau din acela al literaturii contemporane, preluate «în mers», din spații de proză și teatru...

Fenomenul ține, cred, de o anumită vîrstă a artei a șaptea pe scara evoluției și a maturizării. Ecranizările — privite generic — sînt un apanaj al «virstei de mijloc». Ele nu apar, nicidecum, la începuturile unei cinematografii, nici măcar ca soluții de minimă rezistență (pe principiul mai mult decît discutabil: «o operă literară clasică = un bun scenariu de film»). Filmul nu-și poate «inventă» resursele artistice necesare pen-

Din acea «Noapte furtunoasă»
filmul românesc a dovedit
că iubește literatura



Mult regretatul
Victor Iliu
a marcat cota
«Moara cu noroc»



Pionierul
Paul Călinescu
a marcat începutul
«Desfășurării»



tru ca o operă literară cu un univers spiritual și afectiv constituit să devină, automat, și o peliculă de anvergură filozofică și estetică. «Forța cinematografică» se dobîndește. La început, ecranizările (două, trei) au fost prezențe strict incidentale în repertoriul național, niște produse artificiale. Să ne contrazică, oare, «Noaptea furtunoasă» a lui Jean Georgescu? Nicidecum. Acest film era corolarul unei evoluții, nu un început de drum, ci un punct culminant, sintetiza întreaga experiență antebelică a filmului românesc.

O Atlantidă numită Caragiale

Caragiale a constituit, și trebuie să constituie, un permanent «izvor» al filmului românesc. Cu ce s-a ales însă, practic, cinematograful, de pe urma lui Caragiale? Lăsînd la o parte «O noapte furtunoasă», pasionantul film antebelic al lui Jean Georgescu, cinematogra-

fia noastră (aptă, cel puțin teoretic, pentru Caragiale!) ne-a lăsat moștenire celelalte piese principale din creația dramaturgului: «O scrisoare pierdută», apoi «D-ale carnavalului», producînd între timp «Două lozuri» și apoi «Telegrame», și apoi... Un răutacios ar spune: «grea moștenire!». Într-adevăr, «operația Caragiale», pentru care cinematografia românească s-a considerat suficient de maturizată (dar nu era, în fond, decît suficientă) s-a dovedit un eșec.

Să ne explicăm. Nimeni nu va avea niciodată nimic împotriva înregistrării pe peliculă a memorabilului spectacol de teatru al Naționalului bucureștean cu «O scrisoare pierdută», cum a fost acela realizat de regretatul Sică Alexandrescu. Actori întotdeauna valabili, o «punere în scenă» perfectă, excelentă ambianță de spectacol. Filmul, însă, în această întreprindere, a fost absent. Teatrul e una și filmul e alta. «O scrisoare pierdută» poate rămîne, în perimetrul filmului național, ca un corect «documentar» des-

pre un memorabil spectacol de teatru. De unde și ideea că «O scrisoare pierdută» este, de fapt, o **ecranizare posibilă...** Cu «D-ale carnavalului» lucrurile stau altfel, dar nu se deosebesc radical. Filmul a fost conceput **ca film**. Dar autorii (Gheorghe Naghi și Aurel Miheles), atunci, în 1959, realizând un spectacol cât de cât agreabil, l-au uitat, practic, pe Caragiale. «D-ale carnavalului» a fost un film oarecare cu qui-pro-quo-uri, ceea ce, s-o recu-

noaștem, chiar dacă unii actori — printre care Vasilica Tăștaman, adevărată revelație cinematografică — au făcut tot ce le-a stat în putință, este foarte puțin la «capitolul» Caragiale. Cine se va mai încumeta însă, și când, să facă un film (cu vitrioli!) după «D-ale carnavalului»? Operațiunile «Două lozuri» și, peste vreo trei ani, «**Telegrame**» n-au condus spre alte rezultate. Concluzia că opera lui Caragiale rămâne o Atlantidă, un continent doar bănuțit,

pentru filmul românesc, nu mi se pare deplasată. Dar o cinematografie, oricare, își poate îngădui, oare, luxul, să reia același ««subiecte» în ipostaze cinematografice diferite? Este și aceasta o întrebare, o întrebare cel puțin plauzibilă. Nu totdeauna, firește (de unde și riscul ecranizărilor). În cazul lui Caragiale, însă, poate că filmul are chiar datoria să restabilească anumite adevăruri artistice. De reflectat. Până una-alta, meșterul Jean Georgescu

Un fastuos
adio
al unei lumi
în amurg
(«Felix și Otilia»)





O clasă începe să fie pe soartă stăpînă
(«Bariera»)

ne privește zîmbind dintr-un con de penumbră...

La răscruce de drumuri

Pentru că am adus vorba despre acest «con de penumbră», în care au intrat, automat, o seamă de filme românești — chiar și alte felurite ecranizări — ar fi cazul să ne reamintim și câteva creații cinematografice pe care timpul, neiertător, nu le-a împins spre neființă. Printre ele, neîndoișor, un loc de frunte îl păstrează și îl va păstra «**Moara cu noroc**». Cu ani în urmă, la premiera filmului, se spunea (și nu într-o accepție formală, cum s-a mai întîmplat, din cînd în cînd, cu alte creații) că filmul lui Victor Iliu reprezintă semnele maturității pentru o cinematografie în plin proces de devenire. Așa era, o putem confirma azi. Deopotrivă, poet al locurilor și al oamenilor, cu un dezvoltat simț al epicului, Victor Iliu se apropie de nuvela lui Slavici nu numai ca un bun cunoscător al Ardealului ce era, dar și cu un profesionalism de excepție

pentru epocă, și ecranul a consemnat cu fidelitate atît comuniunea spirituală dintre literat și cineașt, cît și valorile perene, realiste și metaforice, ale travaliului cinematografic. Regizorul n-a descris pur și simplu stări sufletești, ci a compus, cu recunoscuta sa capacitate portretistică, mișcarea sufletească a principalelor personaje. Ecranizarea lui Victor Iliu a anticipat timpul «interpretărilor creatoare» a unor lucrări clasice, chiar dacă apărea într-o perioadă de incertitudini a filmului național. Mai tîrziu, Victor Iliu avea să ne ofere încă o ecranizare «de bază»: «**Comoara din Vadul Vechi**», după o nuvelă de V. Em. Galan, o dramă aspră și sumbră, de mare laconism al expresiei cinematografice, desfășurată în cadrul aspru și sumbru al secetei postbelice într-un sat moldovean...

Setea de pămînt și dreptate

La «capitolul» ecranizărilor durabile intră, sigur, și filmul lui Mircea Drăgan — cel mai bun, cred, dintre toate realizările sale

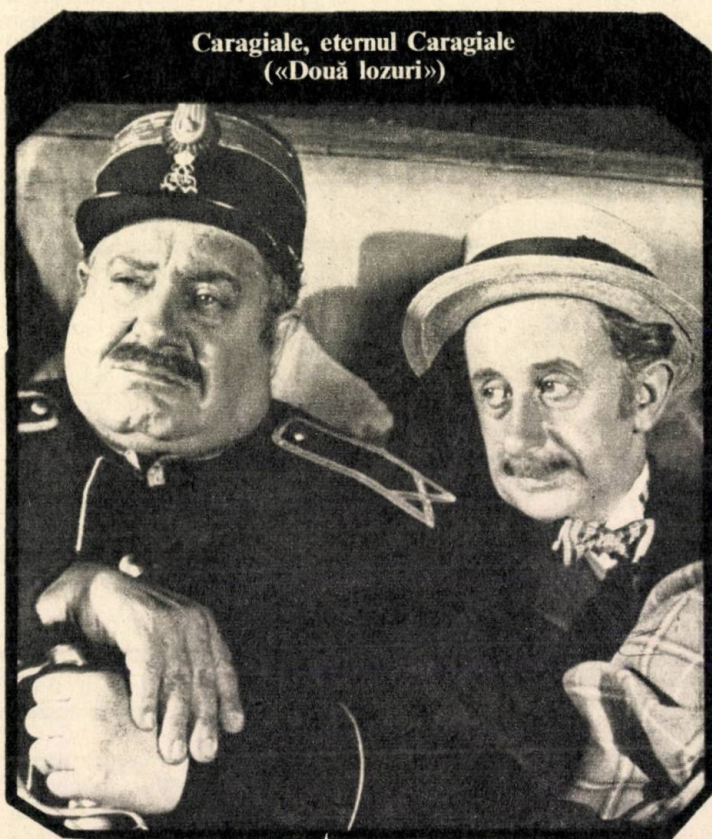
— «**Setea**», care transpune în imagini un roman de largă audiență publică al lui Titus Popovici. Aceasta se întîmpla prin 1961. «**Setea**» lui Mircea Drăgan, împreună cu filmul lui Mircea Săucan, «**Cînd primăvara e fierbinte**», amîndouă aceste filme memorabile, desenau profilul moral și spiritual al unui timp de importante transformări sociale în destinele țării. Frescă a unei epoci de conflicte deschise între vechi și nou, filmul lui Mircea Drăgan — realizat cu vigoare profesională, cu nerv cinematografic și cu remarcabile accente portretistice — recompunea lumea țărănească descrisă de Titus Popovici în termeni vizuali nu numai corespunzători, ci și în mare parte convingători. Principalul merit al acestei ecranizări era acela al autenticității tipologice: de la George Calboreanu, magistral, pînă la regretatul Benedict Dabija, incluzînd, firește, revelația de firesc și vigoare prilejuită de jocul lui Ilarion Ciobanu, filmul lui Mircea Drăgan a impus interpretări cu termen nelimitat de valabilitate. În «**Setea**» trăia, trăia cu adevărat, un timp și un anotimp social...



Primul roman ecranizat al lui Titus Popovici
(«Setea»)

Este cazul să ne reamintim, în aceeași ordine de idei, momentul «**Desfășurării**» Acest film al lui Paul Călinescu, mai «bătrîn» cu niște ani, deschidea, de fapt, seria ecranizărilor după creații reprezentative ale prozei (atunci) contemporane. Marin Preda, pe care filmul l-a recîștigat (oare?) abia acum, în pragul deceniului patru, a fost un «pion» de bază al noii cinematografii. Filmul, realizat după nuvela sa antologică, păstra o bună parte din vîltoarea conflictuală a începutului de lume nouă în perimetrul satului românesc. «**Desfășurarea**» rămîne și pe ecran un document viabil despre țărănul român (Ilie Barbu al lui Colea Răutu nu are nevoie de nici o «proptea» din afară), în baza unor mutații decisive de conștiință. Cu atît mai mare regretul nostru că «**Moromeții**» n-a devenit încă film...

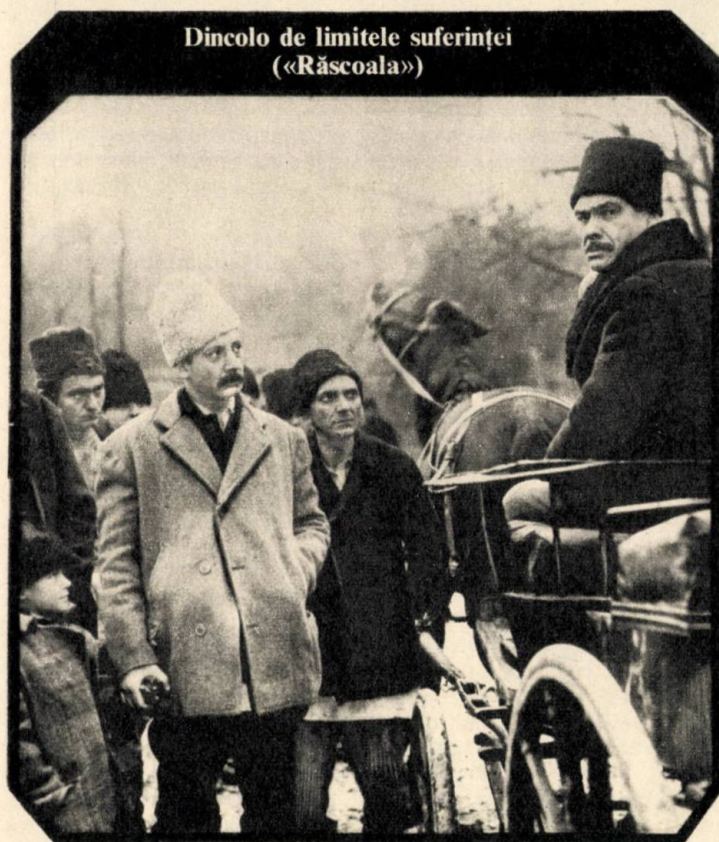
În multe alte cazuri însă, graba de a realiza anumite ecranizări n-a fost un sfetnic tocmai bun pentru cineastă. Cu toată contribuția unor regizori străini, sau poate — fără nici o falsă modes-



Caragiale, eternul Caragiale
(«Două lozuri»)



Un destin la răscruce de istorie
(«Pădurea spinzuraților»)



Dincolo de limitele suferinței
(«Răscoala»)

tie — tocmai de aceea, filmul românesc a trecut, de pildă, cam pe lângă Panait Istrati și vice-versa: «**Ciulinii Bărașanului**» a avut scene de atmosferă, dar peisajul și personajele nu s-au identificat, așa cum ar fi vrut-o, desigur, scriitorul, în universul psihologic al peliculei; cît despre «**Codin**», cu toată prezența prestigioasă pe generic a lui Henri Colpi, filmul păstrează doar «forma» nu și sevele ascunse ale amintirilor din copilărie ale lui Adrian Zografi. Au existat și cîteva tentative în ultimă instanță «pozitive», și așa numi, în acest sens, primele colaborări cinematografice ale dramaturgului Horia Lovinescu: nu atît «**Citadela sfărîmată**», cît «**Poveste sentimentală**» al lui Iulian Mihu, care deschidea pie-sa de inspirație («**Febre**») perspective psihologice și îndeosebi imagistice inedite. Cinematograful a mai trecut, în aceeași perioadă, pe lângă microuniversul fabulos și straniu din «**Porto Franco**»; «**Ultima oră**» de Mihail Sebastian a devenit o «**Afacere Protar**» care



O cină
ca plată a unei vieți
(Atunci i-am condamnat
pe toți la moarte))

perde din vedere tocmai raza de soare a piesei, numită Magda Minu (și, în general, ecranizarea se păstrează pe teritorii teatrale, nu conduse spre film); din «**Celebrul 702**» al lui Al. Mirodan nu ne-a rămas, prin timp, decât amintirea unor grații și personajul scenic al lui Radu Beligan, ceea ce nu s-a întâmplat cu «**Cerul n-are grații**»...

Scenariul nu este, din păcate pentru unii, din fericire pentru alții, o piesă de teatru care poate fi montată în diverse moduri, după felurite formule, de către diferiți regizori. Ecranizările anilor '54-'64 au barat drumul filmului spre câteva lucrări literare rezonante și, cel puțin pentru unele cazuri, e mare păcat. Dar acestea toate fac parte din «riscurile meseriei»...

Timpul maturității

Dar să privim și cealaltă față a medaliei. Ecranizările «vîrstei

de mijloc» a cinematografului românesc, de care ne-am ocupat pe larg, reprezintă o sumă de experiență foarte prețioasă pentru destinele producției naționale. Acumulările de profesionalism (se învață la fel de bine din reușite și eșecuri) au condus, dialectic, spre câteva «opere de performanță» în domeniul ecranizărilor. În ultimul deceniu s-au produs numeroase ecranizări, îndeosebi după lucrări clasice (ecranizarea unor momente remarcabile ale prozei contemporane se lasă în continuare așteptată), consolidîndu-se astfel «capitolul» transpunerilor literare pe ecran, prin câteva creații prestigioase.

Aș selecta, dintr-un palmares de titluri destul de cuprinzător, doar patru, cele mai reprezentative, cred, pentru saltul calitativ produs. Patru filme deci: «**Pădurea spînzuraților**», «**Răscoala**», «**Felix și Otilia**», «**Nunta de piatră**». Fiecare din ele, un «moment» în evoluția cinematografiei noastre contempo-

rane. Fiecare dintre ele, marcînd direcții distincte de maturizare artistică. Fiecare dintre ele, desigur, la baza altor reușite viitoare.

La Cannes, în 1965, «**Pădurea spînzuraților**», filmul lui Liviu Ciulei, era încununat cu un trofeu deosebit de prețios: premiul pentru regie. Au trecut anii, dar filmul — revăzut azi, după un deceniu de la premieră — își păstrează intacte, ba chiar potențate, calitățile care l-au impus. Binecunoscutul roman al lui Liviu Rebreanu, scenarizat (cu remarcabila sa capacitate de esențializare) de către Titus Popovici, a prilejuit regizorului Liviu Ciulei și operatorului Ovidiu Gologan o creație de sinteză, cu mare amplitudine moral-psihologică, privind destinul și condiția umană într-o epocă istorică ostilă omului. Lumea războiului, mecanismul antiuman care transformă oamenii în unelte oarbe, este demontat în «**Pădurea spînzuraților**», piesă cu piesă.

Cu luciditatea-i caracteristică, Liviu Ciulei — recompunând realist atmosfera de epocă — înțeprindea o meditație filozofico-istorică cu mare forță de generalizare. Șansele de permanență ale filmului erau, din capul locului, asigurate. Actorii, un mănunchi de personalități ale ecranului românesc — să amintim doar pe Victor Rebengiuc, Ștefan Ciobotărașu, György Kovacs, Ana Szeles, pe Liviu Ciulei însuși, pe Emil Botta, Mariana Mihut, Gina Patrichi, Andrei Csiki — ca și secvențele absolut antologice dintre Ilona și Apostol Bologa (printre care îndelung citata secvență a ultimei lor întâlniri, prinzul dinaintea execuției) sînt doar cîteva alte argumente de valabilitate și viabilitate pentru un film care inaugura, sigur, o epocă, o etapă nouă în seria ecranizărilor de primă valoare din literatura națională.

Și a urmat «**Răscoala**», după opera aceluiași excelent narator ardelean, scenarizat de data aceasta de Petre Sălcudeanu și transpus pe ecran de Mircea Mureșan. Alt premiu prestigios la Cannes, «opera prima», des-

tinat regizorului, autor al unei pelicule de mare forță realistă. O epocă, de asemenea, de mari coliziuni sociale, o pagină de istorie reprezentativă pentru tradițiile îndelungate ale luptelor pentru libertate socială duse de poporul nostru de-a lungul veacurilor. Din neguri de vreme, focurile lui 1907, pe ecrane contemporane, au adus torțele unui timp apus, străbătut de exemplul moral al unor eroi anonimi de odinioară.

Despre «**Felix și Otilia**» și «**Nunta de piatră**» s-a scris mai recent, am scris mai recent, insistențele nu-și află, aici, locul. Primul, în regia lui Iulian Mihu (după un scenariu de Ioan Grigorescu), reușește o performanță destul de greu de atins: aceea de a găsi corespondențe cinematografice originale la dimensiunile artistice ale romanului de inspirație, «**Enigma Otiliei**» de George Călinescu, ocolind calea mai facilă a simplei transcrieri dintr-un limbaj în altul. Al doilea, operă de excepție, datorată unor stilști, Mircea Veroiu și Dan Pița, izbuște chiar mai mult: să redi-

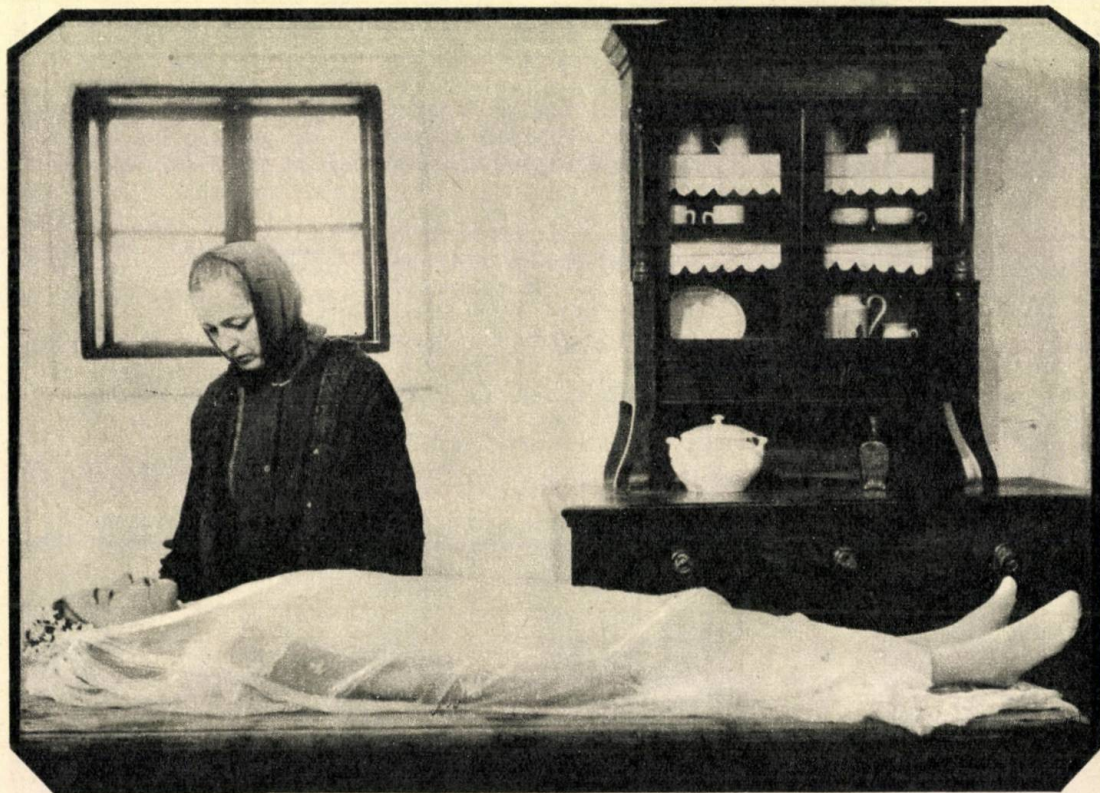
mensioneze semnificația navelor lui Ion Agârbiceanu care au servit drept pretext filmului, într-o peliculă cu certe însemne de profesionalism și de gînd creator tînăr. Ar mai putea fi amintite, firește, și alte titluri dintr-un palmares — cum spuneam — bogat în titluri. De la «**Bariera**», ecranizare a unui roman de largă circulație a lui Teodor Mazilu, datorată lui Mircea Mureșan, pînă la transpunerea filmică a unor proze scurte de Marin Preda («**Porțile albastre ale orașului**») sau Eugen Barbu («**Tatăl risipitor**»), filmul românesc a făcut și cîteva tentative meritorii de aducere spre ecran a unor lucrări contemporane. Este loc, însă, pentru mai mult și pentru mai bine, îndeosebi la acest capitol al creațiilor de actualitate. Operele de maturitate ale cineaștilor noștri din ultimul deceniu ne îndreptătesc să așteptăm producerea unor noi scînteii între cremenea numită literatură și amnarul numit cinematograf.

Călin CĂLIMAN



Pornind de la «**Oale și ai săi**»
(«**Tatăl risipitor**»)

Tradiția unei secvențe: nunta



Cinema

Cu mesele încărcate de pahare și colaci arătoși, cu dansuri învolburate, cu fete șăgalnice și flăcăi timizi, cu tinjite-le cîntece de frînt inimă, cu împăcări și mai ales cu speranțe, se petrecea pe ecran prima scenă antologică a nunții din cinematografia noastră. Era în 1951, era filmul lui Jean Georgescu și Victor Iliu, «În sat la noi». Moment crucial al trecerii prin lume, moment de taină, dar și de

întîlnire cu ceilalți, nunta a prilejuit cineaștilor noștri bune secvențe de film. De la «În sat la noi», unde scena nunții este una dintre cele mai izbutite, alte cîteva filme au completat antologic această tematică: «Nunta de piatră», «Pădurea pierdută», «Puterea și Adevărul», «Capcana». Un aer comun au cortegiile acestor nunți străbătînd douăzeci și mai bine de ani de cinematografie, comune le sînt detalii de atmosferă și de punere în scenă:

zbirciturile de pe fețele celor bătrîni alături de prospețimea chipurilor tinere, vâlurile aburoase ale mireseleor, ca o aură de mister, pofta de vin și pofta de mîncare, pofta de joc și pofta de viață.

Dansul

Spectaculoasă izbucnire de vitalitate, melodică apropiere dintre bărbați și femei, dansul



O mireasă pentru doi frați
(«Pădurea pierdută»)

din «În sat la noi» este continuat la fel de impetuos și în celelalte nunți cinematografice. Puțin folclorizantă, puțin prea coregrafică, scena dansului din acest film aduce totuși un moment de emoționant adevăr psihologic, un prilej de umanizare a personajelor prea schematice.

Un secretar de partid, interpretat de Nucu Pănescu, este încercat la nuntă de tentația dansului. Bărbat încă tânăr, copleșit de sarcini și răspunderi în ultimii ani ai războiului, în primii ani agitați ai păcii, uitase gustul dansului și înainte de a intra în joc își pune sfios o

întrebare: se cade, se mai cade oare? Urmează apoi o dezlănțuire coregrafică, încercatul bărbat dansează cu meșteșug, ceilalți îl înconjoară cu admirație, înlesnindu-i un moment solistic.

O scenă asemănătoare avem în «Puterea și Adevărul». La nunta lui Duma, Stoian, se-



Și la nunta mea a căzut o stea...
(«Nunta de piatră»)



**Ospățul nunții însingurate
(«Capcana»)**

nunta

cretar de partid, fost ilegalist și bărbat însingurat, dansează cu mireasa un tango tandru și îndelungat. Dansează atent, elegant, degajat, dansează minu-

nat. Aș spune că dansează cu îndrjire. Este un act compensatoriu, o disperată încercare de a recupera vremea grației și a tandreții, vreme a căror plăceri lui i-au fost interzise.

O memorabilă scenă de dans regizează Dan Pița în «Nunta de piatră». Perechile înfierbîntate sînt răscolite de vîrtejul dansului și de vîrtejul vinului. Cîntecul îi supune ca un splen-

did blestem sau ca o vrajă, oamenii se dăruiesc cu totul dansului, ceea ce se petrece în jur devine de neînțeles și fără importanță. Este momentul în care mireasa vîndută celui bogat fuge cu frumosul ceteraș.

Înfruntările și dezvăluirile

În filmul «În sat la noi», nunta este un moment de înfruntare și dezvăluire. Este înfruntarea celui iubit cu cel neiubit care vine la nuntă să le strice celorlalți cheful, care vine să se convingă că a pierdut cu adevărat. Dar urmează dezvăluirea, demascarea, răsturnarea spectaculoasă de situație. Curtezanul refuzat este autorul unei detestabile crime învăluite în mister. Singurul martor, care tăcuse pînă atunci de frică, găsește prilejul nunții pentru a-l

**Pofta de vin, pofta de mîncare,
pofta de joc, pofta de viață,
pofta de speranță
și aura de mister
a nunții românești**

demasca pe asasin. Spaima terorizantă îl părăsește în mijlocul nuntașilor de care se apropiase omenește și în mijlocul cărora se simte dator să facă dreptate.

Momente de înfruntare și dezvăluire sînt și «nunțile de piatră» din filmele mai recente. O nuntă de piatră se petrece în «Pădurea pierdută»: mireasa care trebuia să aparțină fratelui fără farmec fuge în lume cu fratele cu farmec, dar uciderea ei curmă dușmănia dintre cei doi. Cel iubit și cel neiubit sînt încercați de sentimente frater-

ne. Nunta devine situație-limită care declanșează izbucnirea ascunselor patimi. Spaima de definitiv, de iremediabil, duce la hotăriri disperate și la primejdioase acte. În «Nunta de piatră», mireasa fuge în lume cu cel drag, cel neiubit rămîne printre inutilele lui acareturi și printre nuntașii năuciți. Prețul fericirii fugarilor este însă plătit scump de toboșarul dezertor, dar uciderea sa tragică avea poate să-i ferească pe îndrăgostiți de suferință și umilințe.

De piatră este și nunta din

«Capcana». Sfielnicii miri sînt victimele legionarilor care terorizau satul. Nunta lor, imaculată, stîrnise asasinilor pofta maculării.

Foarte bune scene de atmosferă sînt toate aceste nunți, foarte cinematografic tratate. Ele sînt speranța că vom vedea într-o zi marele film după care tînjim cu toții, filmele bune pe care le sperăm. Vom mai fi oare poftiți la nunți de cineasții noștri?

Dana DUMA



Un tango pentru mireasa
(«Puterea și Adevărul»)

MEMENTO '74



Talentul de a privi lumea



Printre creatorii din cinematografia noastră, există o categorie care a cunoscut în acești ani o dezvoltare spectaculoasă: operatorii. Explicații sînt mai multe. Prima constă, după părerea noastră, în buna organizare a învățămîntului de specialitate din cadrul I.A.T.C., fapt care a dus la dezvoltarea de care vorbeam; într-adevăr, filmele noastre demonstrează că s-a produs, relativ rapid, o trecere sem-

**Incontestabil,
avem operatori
la nivelul
celor mai buni
operatori contemporani
de pretutindeni**



Arta operatorului, arta de a lucra cu luminile și cu umbrele
(«Întoarcerea lui Magellan»). Operator: Dinu Tănase)

nificativă de la empirism (ba, în unele cazuri, de la dilentantism) la o indiscutabilă stăpînire a meseriei, a tehnicii imaginii. Altă explicație rezidă în însuși caracterul tehnic, concret, al modalității specifice de exprimare a operatorilor: un institut de artă detectează sau nu, la examenele de admitere, adevăratele talente, dar nu conferă absolventului, o dată cu diploma și **harul**. Dar **tehnica** bine predată de profesori cu experiență, unor studenți dornici să și-o însușească, trebuie să-și arate roadele. Și aceste roade sînt tocmai imaginile care, în filmele noastre, în cele mai multe cazuri, se ridică cel puțin la nivelul regiei. Nume de operatori care au dus meseria lor pe culmi ale profesionalității sînt numeroase și nici un fel de însușire nu va fi completă. Cu toate că ne-am

propus să ne ocupăm de exemplele oferite de premierele românești apărute din toamna trecută pînă la data intrării acestui almanah în tipografie, un omagiu se impune către cei care au făcut din meseria lor o artă lăudabilă și recunoscută pretutindeni, de multe ori încununată cu distincții: Ovidiu Gologan, Al. David, Al. Întorsureanu, Gh. Fischer, Aurel Kostrakievici, Viorel Todan, N. Girardi și alții. Toți acești «mulți alții» sînt tocmai baza — largă — care, ca și în sport, permite apariția performențelor, a excepțiilor, în unele cazuri, a unicatelor. Acești «mulți alții», prin filmele lor, au creat și un climat de ardoare, de pasiune, de ambiție, climat care trebuia să vadă ridicarea unor creaturi.

Trebuie să subliniem însă încă o dată, pe lîngă existența acestui cli-

**Artiști de bună
(«De bună voie...»). Operatorii**



ÎNGRIJIREA TENULUI

nu este un lux, ci o regulă de igienă cotidiană elementară.

Pentru tenul dvs.

PELOX

Produsele **PELOX** exercită o acțiune tonică asupra tenului, favorizează metabolismul celular și rehidratarea țesutului.

PELOX

- Loțiune tonică
- Emulsie hidratantă
- Cremă emolientă de zi și de noapte
- Cremă emolientă de ochi
- Șampon
- Spumant de baie

PELOX — produse cosmetice românești, distinse cu medalia de aur în cadrul Concursului internațional de cosmetice de la Bratislava 1974.

ÎNȚEPRINDEREA DE PRODUSE COSMETICE
«MIRAJ» — BUCUREȘTI

PELOX

PRODUS ORIGINAL DIMITRIE V. NARTI

EMULSIE HIDRATANTĂ
PENTRU TEN NORMAL

PELOX
EMULSIE HIDRATANTĂ

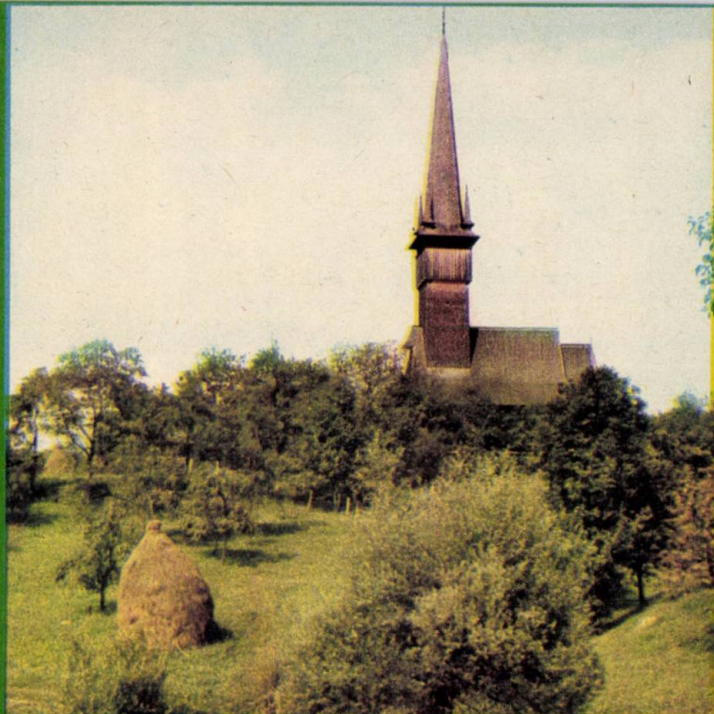


Toate activitățile **CENTREI INDUSTRIEI ARTICOLELOR CASNICE ȘI UTILAJELOR TEHNOLOGICE — C.I.A.C.U.T.** sînt indispensabile condiției omului civilizat și se înca-

drează în planul de dezvoltare a unui sector cu mare pondere în economia națională. Produsele întreprinderilor **METALOGLOBUS, EMAILUL ROȘU, ARĂDEANCA, 23 AUGUST-Satu Mare, INOX, FABRICA DE CUȚITE, VICTORIA — Arad, AMBALAJUL METALIC, METALICA, FLACĂRA** și **FLARO — Sibiu** sînt preferate de toți consumatorii interni și solicitate de numeroase firme străine.

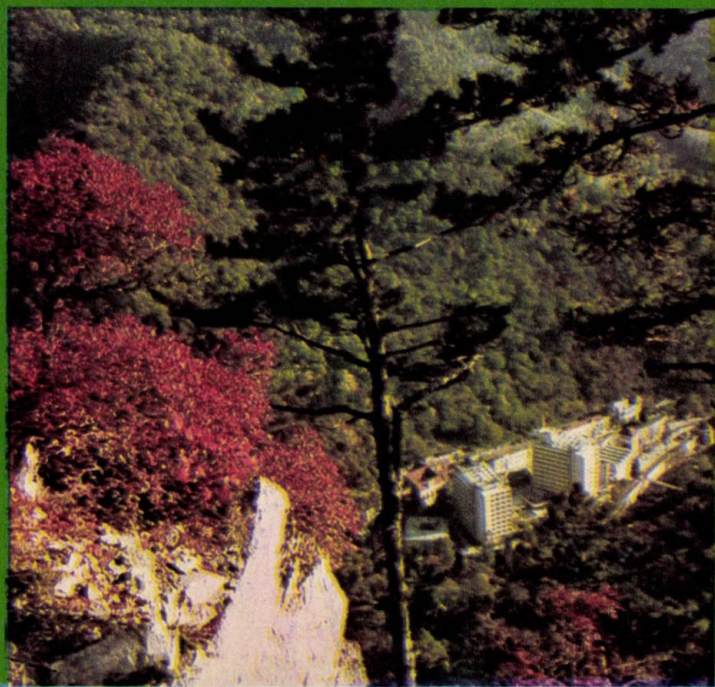
Și nu mai puțin, utilajele necesare industriei textile, produse de întreprinderile **METALUL ROȘU, METALOTEHNICA, IMATEX, NICOVA LA I.U.P.S — Botoșani, A.M.I.T. și I.A.T. București.**

Orice relații se pot obține direct la întreprinderile producătoare sau prin **DIRECȚIA COMERCIALĂ A CENTREI** din București, B-dul Bucureștii Noi nr. 170, sector 8, telefon: 67.43.40, telex 01183712.



Doriți o vacanță reconfortantă, plăcută și instructivă?
Adresați-vă **OFICIILOR JUDEȚENE DE TURISM** din întreaga țară care vă oferă în tot timpul anului:

- excursii în țară pentru vizitarea celor mai interesante zone și obiective turistice;
- excursii peste hotare în numeroase țări și pe itinerare atractive;
- odihnă și tratament în stațiunile balneoclimaterice





TURIȘTI,

făcînd un popas
la Cluj,
vă invităm
să vizitați unitățile
comerciale
care vă așteaptă
cu un bogat
sortiment
de mărfuri:
Supermagazinul
«SORA»,
B-dul Lenin nr. 5
Magazinul
«CAFEA»,
str. 30 Decembrie
nr. 10
Magazinul
alimentar
«VICTORIA»,
str. Universității
nr. 1
Magazinul
de cafea
«MAMAIA», str.
Dr. Petru Groza
nr. 6
Magazinul lactate
«DORNA»,
Piața Libertății
nr. 26
Magazinul
de cafea
«ORIENT»,
Piața Victoriei
nr. 13



ÎNȚEPRINDEREA PRODUSE ALIMENTARE
 cu sediul în București, str. Cîmpul Moși nr. 5 ,
 oferă băuturi
 răcoritoare «Sintonic»,
 «CI-CO»,
 «CICO-COLA»



și sortimente
 de sosuri alimentare:
 «Tomatovin», «Estragon»,
 «Cimaron», «Aioli»,
 «Ciuperci extra», «Sos de ceapă»,
 «Sos tomat, picant»,
 «Sos aperitiv picant»
 și «Tomatoketchup»



TRICOTAJUL ROȘU București

**Marca
TRICORELON
constituie garanția
de calitate și eleganță
a unei game variate
de produse
de îmbrăcăminte exterioară
și lenjerie
din fire sintetice
realizate
de întreprinderea
«TRICOTAJUL ROȘU»,
București**





Complexul cooperativei „Sporul“ București

FRUMOS PRACTIC

COOPERATIVA „SPORUL“ BUCUREȘTI

Sediul central: str. Gabroveni nr. 5 tel. 16.66.19



vă asigură, prin unitățile sale,
confecții de o calitate deosebită.
Confecții bărbați, mantouri, taioare,
confecții femei,
articole sportive, corsete, sutiene, mode
și pălării, lenjerie de pat,
lenjerie pentru femei și bărbați.
Articolele de mai sus
le puteți găsi în unitățile cooperativei din:
str. Lipscani nr. 42, B-dul Republicii nr. 34,
telefon 13.14.33, str. Lipscani nr. 72,
str. Lipscani nr. 21, tel. 15.68.65
str. Colței nr. 1., tel. 13.02.69,
str. Gabroveni nr. 4—6,
complexul Splaiul Unirii nr. 76, tel. 41.13.81
Centrul 51, str. Doamnei nr. 3, tel. 14.10.80
complexul A-12 — b-dul Ion Șulea, telef. 43.39.66



ÎNTEPRINDEREA DE PRELUCRARE MASE PLASTICE-BUZĂU produce și livrează

Recipienti și vase deschise executate prin procedeul de formare prin sintetizare rotațională a pulberilor din polietilena de joasă densitate:

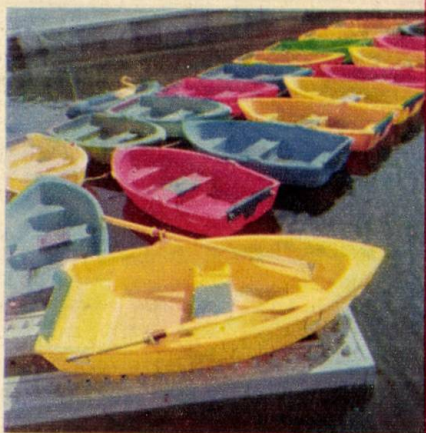
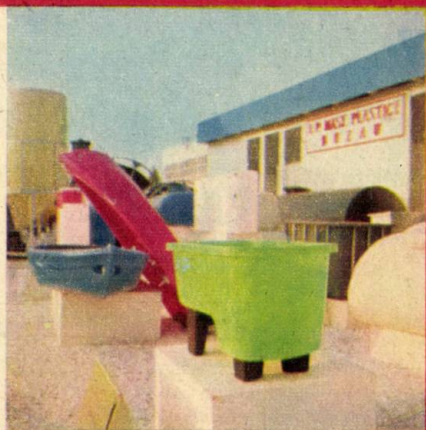
- canistre de 20, 30 și 50 litri
- tubelă pentru reziduri menajere de 100 litri
- butoaie stivuibile și paletizabile de 100 și 200 litri
- recipient cilindric de 300 și 500 litri
- recipient oval de 1000 litri
- container cu paletă de transport de 1000 litri
- vas cilindric de stocare de 2575
- siloz cu con de 3000 litri
- cisternă de 5000 litri

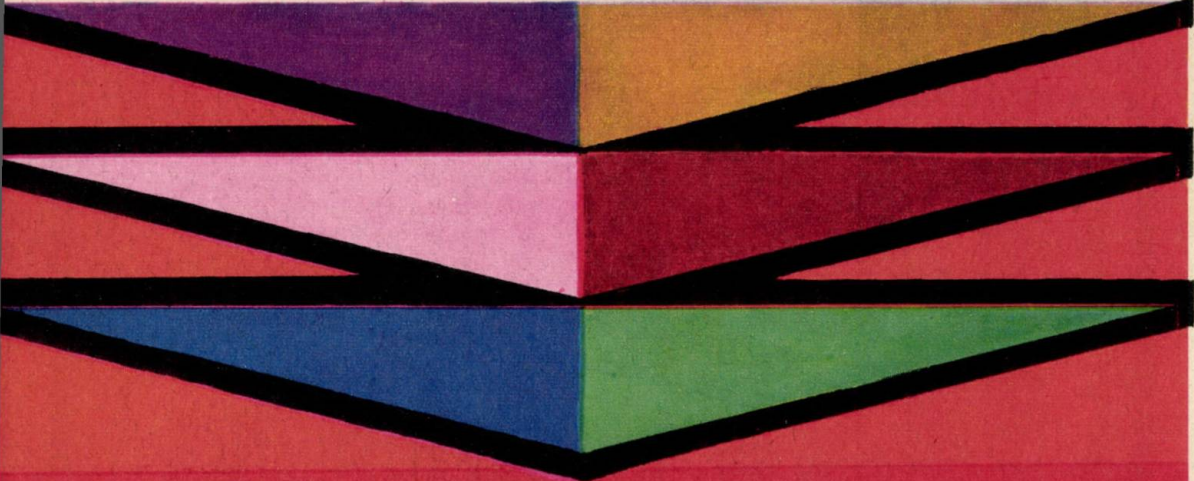
Aceste produse sînt destinate ambalării și transportului unei game variate de substanțe chimice, alimente, etc., sub formă lichidă, granulară sau pulverulentă. Temperaturi de utilizare -5°C la $+60^{\circ}\text{C}$.

- căzi de baie de 290 litri
- bărci «DELTA 3» pentru 3 persoane

Ambalaje de prezentare din folii de polietilenă de înaltă densitate, înlocuitor hîrtie

**ÎNTEPRINDEREA DE PRE-
LUCRARE MASE PLASTICE**
— BUZĂU str. Transilvaniei
nr. 132, tel. 13425 — 13426 telex
56227





**PRODUSE MODERNE
CALITATE SUPERIOARĂ EXCLUSIVITĂȚI**



ROMARTA

Calea Victoriei nr. 60—68
B-dul Republicii nr. 14

EVA

B-dul Gl. Magheru nr.9

ADAM

Piața Palatului

ROMARTA COPIILOR

Calea Victoriei nr. 32—34

LUX

Calea Victoriei nr. 50



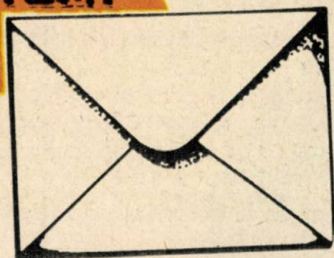
GABROVENI ARTERA

Cooperației meșteșugărești

De gata sau la comandă, unitățile cooperației meșteșugărești din strada Gabroveni vă stau la dispoziție cu articole de confecții, încălțăminte, marochinărie și cu confecții de artizanat, decorații de interior, prin magazinele și unitățile:

- «**Modatot**» — confecții, încălțăminte, marochinărie
- «**Meșteri făurari**» — artizanat
- «**Condurul**» — încălțăminte la comandă
- «**Marochineri**» — marochinărie la comandă
- «**Vacanța**» — închirieri obiecte sport
- «**Complex cooperație**»: Gabroveni 4—6, confecții, tricotaje, blănărie, articole pentru copii
- «**Unitate de comandă pentru perdele, decorații interioare**, Gabroveni nr. 2

COMERT PRIN CORESPONDENȚĂ



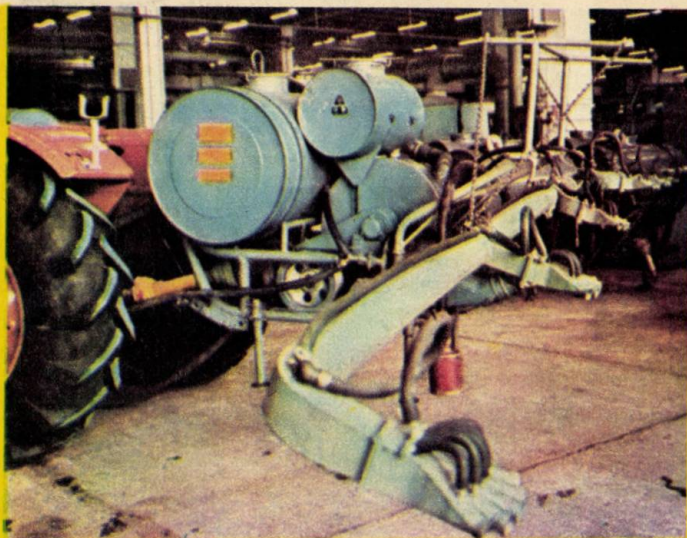
Este suficient să trimiteți o scrisoare sau o carte poștală la Universalcoop—str. Vulturi nr. 31, sector 4, București. Menționați obiectele de uz casnic, articolele de sport, turism, produsele cosmetice sau de îmbrăcăminte pe care doriți să le procurați și veți primi marfa la domiciliu, plata făcându-se la primirea coletului.

La cerere, vi se trimite gratuit catalogul cu produsele existente în depozit.

**Comerțul
prin corespondență
este practic,
rapid
și comod!**



RECOOP



Diverse colaborări
pentru autocamioane,
tractoare și autotu-
risme, filtre de aer,
tobe de eșapament

ÎNTRERINDEREA
DE
MAȘINI AGRICOLE
CODLEA
produce
pentru agricultură
și industria
constructoare
de mașini:



Mașini de stropit și
prăfuit împotriva
dăunătorilor în culturi
și livezi (MPSP-O,
MST 900);



O MASĂ
GUSTOASĂ ȘI
CONSISTENTĂ
LA PREȚURI
CONVENABILE...



**vă oferă
restaurantele pensiune
pentru elevi**



GOSPODINE!

Semipreparatele tip «gospodina» se pot găsi zilnic la raioanele unităților «Alimentara» și ale unităților de alimentație publică:

- Semipreparate de legume
- Semipreparate din carne de vită, porc și pasăre
- Preparate din pește
- Preparate din ouă
- Preparate de cofetărie și patiserie
- Carne pentru tocat, rasol și friptă



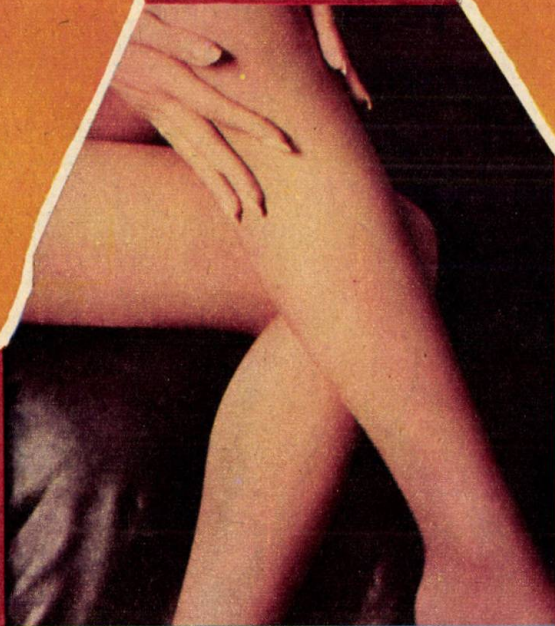


Nu uitați!

În excursii și călătorii, cît și la serviciu, pateurile și hașeurile sînt cele mai indicate pentru gustări și micul dejun, avînd în vedere că sînt foarte hrănitoare, ieftine și gustoase.

- pate de ficat
- pate Timiș
- pate Mediaș
- pate special din carne de porc
- pate Brașov
- pastă de carne cu ficat
- pastă Sinaia
- pastă de pasăre
- hașe din carne de porc și
- multe alte sortimente

Ciorapi,
ciorapi-pantalon.
Cereți produsele
de calitate
ale fabricii
7 Noiembrie
Sibiu
care corespund
celor
mai exigente
gusturi



**Intreprinderea
de piele și
marochinărie**

«13 decembrie»

Sibiu

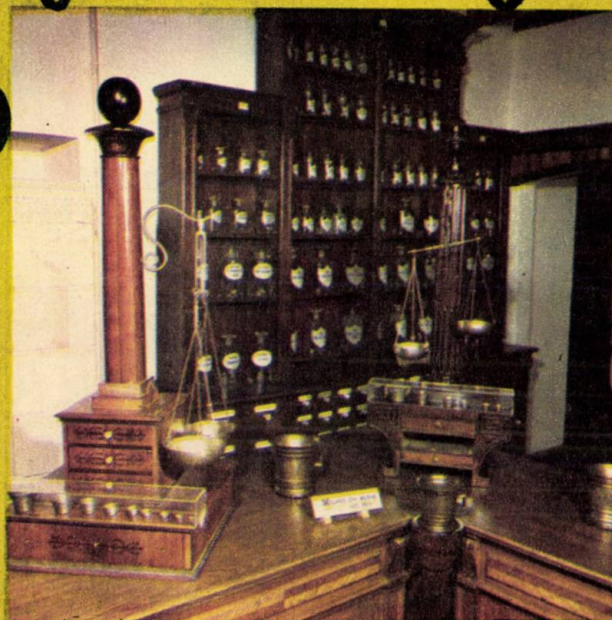
Str. Pulberăriei nr. 4

Telex 038.250 —

Tel. 23595



- **Sîntem cel mai mare producător de articole de marochinărie din România**
- **Programul nostru de fabricație cuprinde întreaga gamă de articole de marochinărie, produse de cea mai bună calitate**
- **Creația noastră tehnică și estetică se materializează în produse pe care le exportăm în 15 țări**
- **Calitatea produselor noastre este garantată de faptul că peste 50% din producție se exportă**
- **Esteticul, funcționalul și economicul sînt coordonate de bază ale activității noastre**



Vizitați

Complexul muzeal Brukenthal din Sibiu, cu toate unitățile și expozițiile sale permanente și sezoniere:

● în **PALATUL BRUKENTHAL**, Piața Republicii nr. 4;

Galeria de artă

Arta populară

Arheologie-istorie-lapidariu

● în **TURNUL SFATULUI**,

Piața 6 Martie nr. 1;

Expoziția «Din istoria orașului Sibiu» (deschisă între 1 mai și 1 octombrie)

● în **CLĂDIRA DIN STR. CETĂȚII** Nr. 1:

Expoziția «Sistematica lumii animale»

● în **STR. ȘCOALA DE ÎNOT** Nr. 4:

Expoziția «Arme și trofee de vânătoare»

● în **PIAȚA 6 MARTIE** Nr. 26:

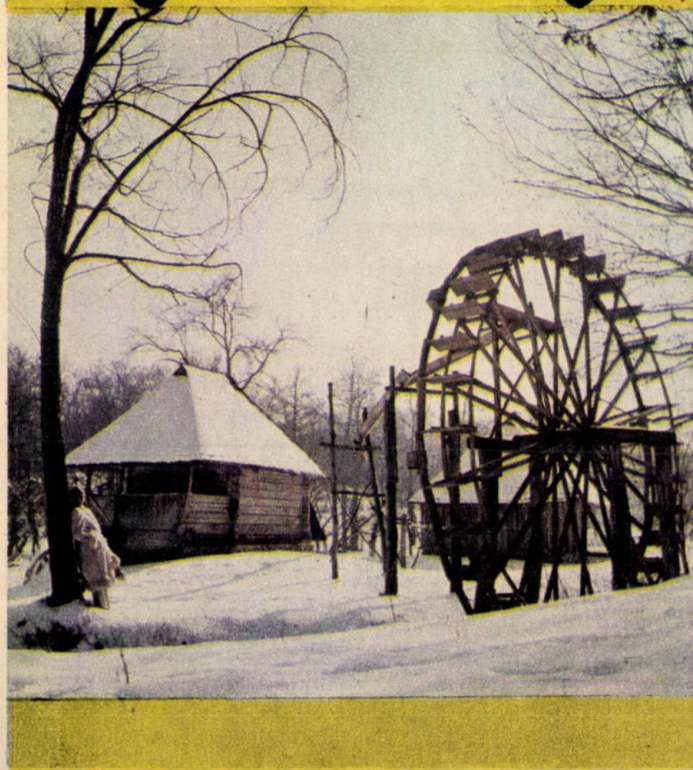
Expoziția «Istoria farmaciei»

● în **DUMBRAVA SIBIULUI**:

Muzeul tehnicii populare (deschis între 1 mai și 1 octombrie)

Expozițiile funcționează cu programul de vizitare zilnic 10—18. Luni, închis. Personal de îndrumare cu înaltă calificare.

Informații și programarea grupurilor, zilnic, la Sectorul de pedagogie și popularizare din Palatul Brukenthal, telefon 13349





Un sortiment bogat de produse alese și de articole de artizanat și artă populară, realizate de creatorii și meșterii artizani din atelierele de prestări și producție ale cooperației de consum, vă oferă magazinele **HERMES** — unități de prezentare și desfacere ale cooperației de consum răspândite în întreaga țară.

În București vă invităm să vizitați unitățile din str. Șepcari nr. 16, str. C. Exarcu nr. 1 și din str. Cosmonauților, nr. 7.





ARGETENA I
este marca înregistrată a polie-
tilenei de înaltă presiune fabri-
cată la Pitești, în sortimente
variate și cu multiple utilizări
ARGETENA I

o garanție a calității!
Informații și oferte la:
Combinatul Petrochimic
Pitești
Șoseaua Giurgiului nr. 127
Jud. Argeș
Telefon: 32049; 32099
Telex: 018236; 018230; 018248



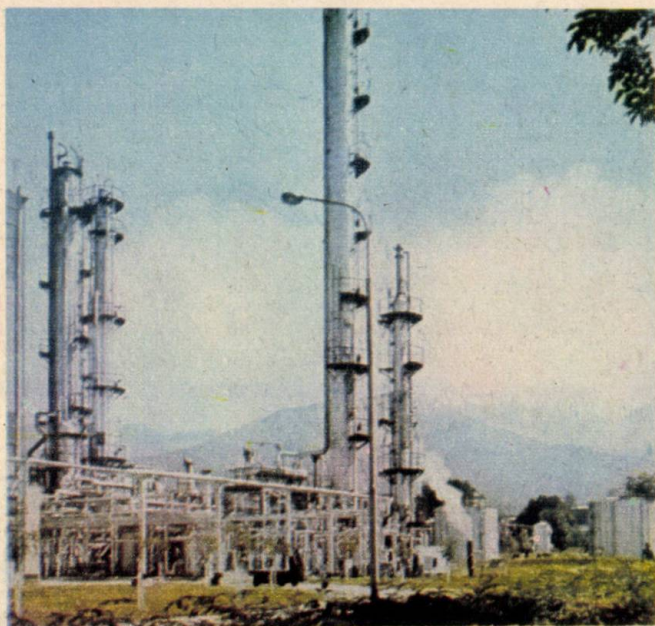
ARGETENA

I

COMBINATUL CHIMIC VICTORIA

Orașul Victoria — județul Brașov

Str. Aleea Uzinei nr. 8 — telef. inter. 3 telex 0126—06



Pionier al industriei chimice românești, înzestrat cu utilaje moderne, automatizate.

Tehnologia producției la nivelul tehnicii actuale.

Livrează la cerere un bogat sortiment de produse de cea mai bună calitate, competitiv pe piața mondială.

● Amoniac comprimat și în soluție de 20 și 25% ● Acid azotic tip 49, 96 și 98 ● Azotat de amoniu tehnic ● Bicarbonat de amoniu tehnic și alimentară ● Sulfat și hidrat de hidrazină ● Acid sulfuric pentru acumulatori tip 37, 92 și 98 ● Sulfat de sodiu tehnic anhidru ● Sulfisol (soluție de sulfat de sodiu) ● Metanol ● Formol tip 29 și 37 ● Fenol ● Paraformaldehidă ● Hexametilentetramină tehnică și farmaceutică

Adezivi ureo-formaldehidici:

● Urelit P — pentru încheierea plăcilor aglomerate ● Urelit G — pentru încheierea placajelor ● Urelit R — pentru încheierea lemnului — la rece

Mașini ureo-formaldehidice modificate:

● Urelit HM — pentru industria hârtiei ● Urelit IS — pentru împislituri de sticlă ● Viopret TR — pentru apreturi textile

Rășini furanice pentru miezuri de turnătorie:

● Urelit FR-1 și FR-2 cu întărire la rece, pentru fontă ● Urelit FR-3 cu întărire la rece, pentru oțel ● Urelit FC-1 cu întărire la cald

Întăritor pentru rășini:

● Întăritor C — pentru Urelit C ● Întăritor R — pentru Urelit R ● Întăritor SB — pentru Urelit FR

Mașini schimbătoare de ioni:

● Vionit CS-3 — cationit puternic acid ● Vionit CC-1 — cationit slab acid ● Vionit AT-1 — anionit puternic bazic ● Vionit CS-32 — cationit puternic acid macroporos ● Vionit AT-11 — Anionit puternic bazic macroporos ● Vionit AS-11 — Anionit slab bazic macroporos

Nitroceluloză pentru lacuri:

● Umectată cu etanol ● plastifiată ● pigmentată, în diferite culori ● N.C. sorbită

Clei de nitroceluloză pentru industria încălzimintei

Produse prelucrate din materiale plastice:

● plase din polietilenă ● saci din polietilenă ● butoaie din polietilenă de 60 ltr., 100 ltr. și 200 ltr. ● repere din P.V.C. pentru industria automobilistică



*Timpul vă este prețios?
Desigur!
Probele vă solicită timp?
Bineînțeles!
Soluția ideală?*



*Confecțiile moderne din țesături originale în interesante
combinații de culori!
Magazinele de confecții și încălțăminte vă așteaptă cu un
larg sortiment de modele noi!*



Produsele sînt apreciate atît pe piața internă, cît și în 23 de țări de pe patru continente

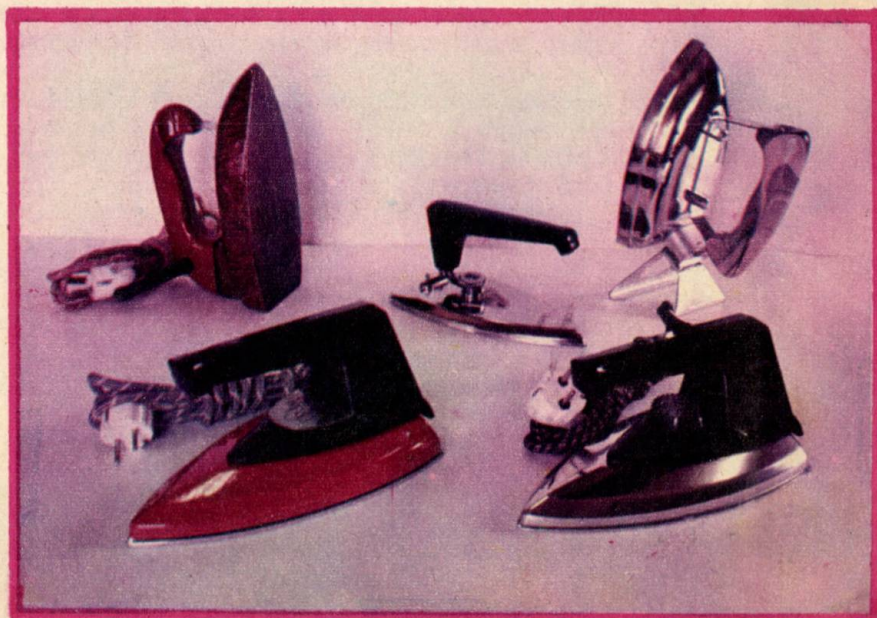
ÎNTEPRINDEREA ELECTROMUREȘ

DIN TÎRGU MUREȘ Str. Kossuth L nr. 112—114

telefon 11817 — telex 035249

execută și livrează

- mașini de calculat electromecanice cu 2 și 3 operații
- conducte pentru instalații electrice fixe
- cordoane pentru instalații electrice mobile
- conducte și cabluri pentru telecomunicații
- cordoane cu prize și fișe bipolare
- antene de televiziune pentru canal 1—12.
- antene de televiziune colective, antene de cameră
- încălzitoare în tub pentru scopuri industriale
- fiare de călcat electric cu și fără termoregulator
- plite electrice cu și fără limitator de temperatură
- radiatoare electrice
- onduloare electrice pentru păr
- papuci de cablu
- bare capsulate de distribuție a energiei electrice
- cutii terminale pentru interior și exterior
- manșoane de legătură și de derivație





▲ Hanul Pinteazul



Invitație la turism

- *CONDIȚII OPTIME DE CAZARE*
- *GUSTOASE MÎNCĂRURI ROMÂNEȘTI*
- *O ZONĂ DE UN PITORESC INEDIT ȘI DE INTERES FOLCLORIC:*

MARAMUREȘUL, unde prin grija cooperației de consum s-au amenajat moteluri, hanuri și cabane cu excelente condiții de popas, în orice perioadă a anului

Hanul «Pinteazul» pe muntele Gutii (D.N. 18) șoseaua Baia Mare — Sighet, km. 25, cazare în camere cu confort modern, restaurant;

Motelul «Două veverițe»—Lăpușel. În pădurea Lăpușel (D.N.1C) șoseaua Baia Mare—Dej, la km. 12

Motel Săliștea — în comuna Săliștea, pe Valea Izei — D.N. Baia Mare—Sighet—Dragomirești—Borșa

Cabana «Valea Măriei» — lângă localitatea Negrești Oaș, pe D.N. 19, Satul Mare—Negrești—Sighetul Marmației

Cabana «Sîmbra Oilor» — la marginea localității Huta Certeze pe D.N. 19, Satul Mare—Negrești—Sighetul Marmației

Complexul de alimentație publică «Zimbrul», în Sighetul Marmației, dispune de hotel, restaurant, bar, crămă, cofetărie, rotiserie.

Un popas plăcut la unitățile cooperației de consum!

Restaurant

RAPSODIA

Bucuresti



Restaurantul «RAPSODIA»

(Pasajul Nicolae Șelari, prin str. Blănari sau str. Lipscani),

Vă invită să petreceți o seară plăcută alegând între decorul medieval și cel al anotimpurilor

Preparate culinare specifice:

- gustarea «Rapsodia»
- antricot voievodal
- mușchi bolognez
- sarmale «Zarea»
- vinuri asortate



«Dimitrie Cantemir»
un film de
Mihnea Gheorghiu
și Gh. Vitanidis,
cu Ioana Bulcă
și Alexandru Repan



«Delict de dragoste»
un film de
Luigi Comencini,
cu Stefania Sandrelli
și Giuliano Gemma

almanah cinema

1975

Redactor șef:

Ecaterina OPROIU

Prezentarea artistică
Anamaria Smighelschi

Prezentarea grafică
Ion Făgărășanu

Tiparul:

Combinatul Poligrafic
„Casa Scînteii”, București

Exemplarul : 15 lei



„Delict de dragoste“.

Un important film italian,

Îl veți vedea în 1975.

La mai multe filme bune și „la foarte mulți ani“!